

الدراسات الشرقية

دورية نصف سنوية محكمة تعنى بالدراسات الشرقية
فى مجالات الحضارة والتراث والأدب واللغة
تصدرها جمعية خريجى أقسام اللغات الشرقية بالجامعات المصرية



رئيس التحرير

أ.د/ محمد جلاء إدريس







مجلة

الدراسات الشرقية

دورية نصف سنوية محكمة تعنى بالدراسات الشرقية

فى مجالات الحضارة والتراث والأدب واللغة

رئيس التحرير

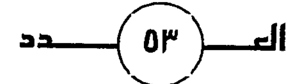
أ.د. محمد جلاء إدريس

نائب رئيس التحرير

أ.د. محمد الهوارى

سكرتير التحرير

أحمد زغلول محمد



يوليو ٢٠١٤

الجزء الأول



هيئة التحرير

أ.د. أحمد محمد كشك

(جامعة القاهرة)

أ.د. زين العابدين محمود أبو خضرة

(جامعة القاهرة)

أ.د. محمد زكريا عنانى

(جامعة الإسكندرية)

أ.د. محمد عبد اللطيف هريدى

(جامعة عين شمس)

أ.د. محمد نور الدين عبد المنعم

(جامعة الأزهر)

Prof.Dr Raymond P. Scheindlin

Jewish Theological Seminary

New York

الاشتراكات السنوية

* بالنسبة للمؤسسات بالداخل ٣٠ جم (ثلاثون جنيهًا مصريًا)
* بالنسبة للمؤسسات بالخارج ٣٠ $ (ثلاثون دولاراً أمريكياً)

* بالنسبة للأفراد بالداخل ٢٠ جم (عشرون جنيهًا مصريًا)
* بالنسبة للأفراد بالخارج ٢٠$ (عشرون دولاراً أمريكياً)

عنوان المراسلات :

مركز الدراسات الشرقية

١ ش الشهيد عبد الهادى صلاح أمام مديرية أمن الجيزة – الجيزة

ت/ف : ٣٧٤٩١٥٣١

فهرس الجزء الأول

افتتاحية

عزيزى القارئ .. والباحث

السلام عليكم

عدد جديد يحمل بين صفحاته عدة بحوث جادة وجديدة فى فروع العلم والمعرفة ، ذات الصلة بالدراسات الشرقية ، يصدر فى جزأين على نحو ما كان فى العددين السابقين (٥١ ، ٥٢) ، وهو أمر يعكس ثقة الباحثين من جانب ، وتقدير الأساتذة العلماء الأجلاء المحكمين لهذه البحوث ، فى مجلة الدراسات الشرقية ، من جانب آخر ، وهذا بفضل الله تعالى أولاً وأخيراً .

وفى هذا العدد - الثالث والخمسين - نجد فى الجزء الأول عدة بحوث أولها فى مجال الأدب العربى للأستاذ الدكتور / جمال محمود عيسى الذى عودنا على المشاركة بكتاباته القيمة خلال الأعداد الأخيرة من المجلة ، بشكل منتظم ، وعنوان دراسته :قراءة في : كتاب صورة الشعر للناشئ الأكبر ت ٢٩٣ هـ .

والثانى ، عرض لمقال الدكتورة عليزا شنهار ، منهج تدريس وتعليم القصص الشعبي ، قامت بترجمته أ.د/ سوزان السعيد يوسف ، أستاذ الفولكلور بأكاديمية الفنون .

وفى إطار الدراسات الأدبية والنقدية ، يأتى بحث الدكتور / محمد الكحلاوى، من جامعة قرطاج فى تونس ، وعنوانه : إشكالية المفهوم المعاصر للقراءة .

وتعود الدراسات الفارسية - بعد غياب الزملاء الباحثين عن ساحة النشر فى هذه المجلة - ممثلة فى بحث الدكتور أحمد عبد العزيز بقوش وعنوانه : الأثر الفارسي فى كتاب "طلبة الطلبة في الاصطلاحات الفقهية " للإمام نجم الدين أبى حفص عمر بن محمد النسفي المتوفى (٥٣٧هـ).وتشهد الدراسات العبرية ازدهاراً - بل وانتفاضة - على صفحات هذا العدد ، حيث نجد أربع دراسات :

الأولى فى مجال الأدب العبرى الوسيط ، للدكتورة / سامية السيد حمزة ، وعنوانها : الفن القصصي العبري في العصر الوسيط " بلاغة عيفر ودينه" دراسة تحليلية .

والثانية فى مجال الأدب العبرى الحديث ، للدكتور / عمرو عبد العلى ، وعنوانها : المرأة الإسرائيلية فى المجموعة القصصية "آماستل" لعدنا شيمش .

أما الثالثة ، فهى فى مجال الأدب العبرى الحديث - كذلك - للدكتور / إبراهيم نصر الدين عبد الجواد ، وعنوانها :الخيال العلمي في الأدب الإسرائيلي دراسة في رواية "هوس الماء" للأديب آساف جفرون . وربما كانت الدراسة العربية الأولى التى تعالج هذا النوع من الكتابات العبرية .

وأخيراً ، تأتى الدراسة الرابعة للدكتور / أحمد فؤاد أنور ، وعنوانها : عتبات النص في قصة "تمرد" لـ "ا. ب يهوشواع" .

ويغلب البحث اللغوى على الجزء الثانى من هذا العدد ، حيث يضم ست دراسات فى اللغة ، الأولى بعنوان : الخصائص الجهية لأفعال الإنجازات والإتمامات ، يشترك فيها كل من الدكتور/عبدالرحمن حسن البارقي، والدكتور/ حسين علي الزراعي ، من جامعتي الملك خالد بأبها ، وجامعة صنعاء .

أما الدراسة الثانية ، فهى للدكتور / إبراهيم خالد أحمد ، وعنوانها : طرقُ تعريبِ اللفظِ الأعجمي وأقسامه "دراسة تحليلية للنموذج الفارسي" .

والدراسة الثالثة فى مجال علم اللغات السامية المقارن ، وهى من الدراسات القليلة فى هذا المجال ، حيث تتطلب استعدادات علمية خاصة من المتعاطين لها ، وهى للدكتور/ فرغل مكرم تونسي ، وعنوانها : باءَ واشتقاقاتها دراسة في البنية والدلالة في ضوء الدرس اللغوي المقارن .

وفى مجال الصرف ، تأتى دراسة الدكتور / مجلى محمد أحمد كريري ، وعنوانها : اتجاهات التجديد في البحث الصرفي المعاصر (دراسة في المنهج) .

وإذا كنا قد اعتدنا قراءة دراسات فى " لحن العامة " فإن الدكتور محمد بن علي بن أحمد الحازمي ، يقدم لنا بحثًا جديداً جاداً ، لا يخلو من طرافة ، عن "لحن الخاصة " وعنوانه : لحن الخاصة في مواقع التواصل الاجتماعي (تويتر) أنموذجاً : أنواعه –أسبابه –آثاره –طرق الوقاية والعلاج .

وآخر الدراسات اللغوية للدكتور / ياسر الدرويش وعنوانها : القيمة اللُّغويَّة لكتب الحديث النَّبويِّ التِّسعة .

وللدراسات التاريخية نصيبها من هذا العدد ، وقد تمثلت فى دراستين ، الأولى فى مجال التاريخ العربى القديم للدكتورة / سميرة بنت سعيد القحطانى، وعنوانها : جوانب من التنظيمات القبلية وأثرها على مجتمعات شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام (دراسة من خلال الكتابات التاريخية العربية).

والثانية فى مجال التاريخ العربى الحديث للدكتور / محمد بهاء الدين متولي وعنوانها : التدخل البريطاني في الأردن عملية " شجاعة وقت الشدة " يوليو / أكتوبر ١٩٥٨ .

وهكذا ، ضم العدد دراسات فى الأدب والنقد والفولكلور واللغة الفارسية واللغة العبرية واللغويات والتاريخ ، وربما يشعر المتابع لإصدارات هذه المجلة غياب الدراسات الإسلامية عن الساحة ، ونسأل الله تعالى لأصحابها الهمة والنشاط .

كما شارك فى هذا العدد باحثون من عدة دول عربية شقيقة ، من المملكة العربية السعودية وتونس واليمن ، مما يعني الانتشار الدولى لمجلة الدراسات الشرقية .

والله المستعان

رئيس التحرير

أ.د. محمد جلاء إدريس



قراءة في : كتاب صورة الشعر للناشئ الأكبر ت٢٩٣هـ

أ.د.جمال محمود عيسى (*)

قد يظن القارئ للعنوان أن الناشئ الأكبر " أبو العباس " المعروف "بابن شرشير" الشاعر الكبير في دولة بني العباس ، ترك ديوانًا بحمل هذا الاسم بين تراثه ، إلا أن الواقع أنه لم يبلغنا ديوان كامل للناشئ الأكبر ، وكل ما جاءنا منه مقطوعات وقصائد فيه أسفار الأدب ومجموعاته ، ومنها ما جاء في "البصائر و الذخائر" لأبي حيان، "وزهر الآداب" للحصري ، "المصايد والمطارد" لكشاجم ومن المتفرقات ما أشار إليه ابن خلكان بقوله: (١)

"وله أشعار كثيرة في جوارح الطير وآلاته ،والصيد وما يتعلق بها ، كأنه كان صاحب صيد."

كما يروى عنه قصيدة مطولة على روي واحد تبلغ أربعة ألاف بيت في الشعر التعليمي في فنون العلم.(٢)

وقد قام كل من هلال ناجي، وعبد الحافظ إبراهيم الدميسي بجمع أشعار أبي العباس الناشئ الأكبر في ثمانينيات القرن الماضي فقد نشر هلال ناجي في مجلة المورد العراقية مجموعًا لشعر الناشئ الأكبر(٣) بعنوان "ديوان الناشئ الأكبر" ، وقدم له بمقدمة علمية تحدث فيها عن الناشئ اسمه ونسبه وكنيته ولقبه، كما تحدث عن بعض جوانب من حياته، ومصنفاته، وتلاميذه ، ومن روى عنه، وهي تعد مقدمة علمية لمحقق الديوان، وبعد مضي عام واحد تقدم الباحث عبد الحافظ إبراهيم الدميسي

* ـ الأستاذ بجامعتى طنطا والملك خالد بأبها .

إلى قسم اللغة العربية بآداب القاهرة برسالة للماجستير عنوانها: شعر الناشئ الأكبر جمع وتحقيق ودراسة، وفي أغلب الظن أنه لم يكن تيسر له الاطلاع على صنيع هلال ناجي ، إذ لم يكن اكتمل المشروع الأول في الظهور ، إذ نشر على حلقات في عدة أعداد من المورد ما بين ١٩٨٢م- ١٩٨٣م ، والمحاولة الثانية جديرة بالتقدير غير أنه غاب عنه الاطلاع على صنيع من سبقه ، ولو اطلع عليه لاستفاد أكثر.

أما كتاب الشعر للناشئ ، فقد ورد بأكثر من عنوان فتارة "كتاب الشعر" ، وأخرى " نقد الشعر" وثالثة " فضل الشعر " وهو من النصوص الضائعة من تراثنا النقدي ، لم يبق منه سوى نصوص ضئيلة تعكس أهمية الكتاب وقيمته النقدية.

ولعل التوحيدي أقدم من تناول الناشئ ناقداً حين قال:

" وما أصبت أحداً تكلم في نقد الشعر ، وترصيفه أحسن مما أتى به الناشئ المتكلم ، وإن كلامه ليزيد على كلام قدامه وغيره ، ...إلخ"(٤)

ويعد الناشئ واحدًا ممن استعملوا مصطلح " صنعة الشعر " مثل بشر بن المعتمر وابن سلام والجاحظ وهم من معاصريه ، كما عالج بعض القضايا النقدية في شعره فيما يتعلق بالفنون الشعرية كالغزل والمديح والفخر والرثاء والعتاب وغيرها الأمر الذي حدا بأحد النقاد والمحدثين ممن وقفوا عليها بعد أن وقف متأنيًا أمامها أن يقرر : (٥)

"إذا أمعنا النظر فيما جاء بقصيدتي الناشئ فيما يتعلق الأغراض الشعرية ووازناه بما جاء بالعمدة لابن رشيق ، لا نكاد نعثر على جديد ذي قيمة عند ابن رشيق". (٦)

كما ذهب إحسان عباس إلى أن النصوص القليلة التي وصلتنا من هذا الأثر المفقود ، تدل على نزعة أدبية في الكلام على الشعر ثم انتهى إلى القول :

" وليس في مقدورنا أن نحكم على الكتاب لأننا لا نملك إلا أربعة اقتباسات وردت في البصائر والذخائر ، والعمدة."(٧)

وقد عقب عليه هلال ناجي محقق الديوان بتعليق مؤداه :

إن هناك نصوصًا أخرى من الكتاب الضائع وردت في مصادر أخرى منها " ما يحوز للشاعر في الضرورة ، وزهر الآداب ، والعمدة ."

وكلها تعكس توجه الناشئ النقدي فهو علم من أعلام المدرسة الكلامية في البلاغة والنقد ، وهي مدرسة من مميزاتها قياس الأمور الأدبية بالمقاييس العقلية والخلقية ، واستعمال أساليب الفلسفة والمنطق وألفاظهما في تحديد الموضوعات وتقسيمها وحصرها.

وفي ظني إن الناشئ في كتابه جمع إلى النزعة الأدبية في الكلام على الشعر إلى النزعة الكلامية في نقد الشعر.

ويضيف أستاذنا شوقي ضيف معلقًا على أحد النصوص التي أوردها التوحيد من كتاب الناشئ أن:

" القطعة تلم في دقة بالبواعث النفسية لنظم الشعر ومعاناته . " آراء الناشئ في كتاب الشعر :

وأول ما يطالعنا من جهود الناشئ النقدية ما أشار إليه التوحيدي في البصائر ، وقد أشرت إليه سابقًا " وما أصبت أحدًا تكلم في نقد الشعر وترصيفه أحسن مما أتى به الناشئ المتكلم ، وإن كلامه ليزيد على كلام قدامة وغيره ."

وهي عبارة صدرت عن رجل يشهد له بعلو قدره في النقد ، وهو يشير بصفة خاصة إلى نقد الشعر لقدامه ويقدمه عليه وعلى غيره حتى آخر القرن الرابع الهجري.

وهذا الرأي يعني أيضًا النقاد الذين تعرضوا " لصنعة الشعر " كابن المعتز ، وابن طباطبا في كتابيهما .(٨)

ويرى أستاذنا د. زغلول سلام "ولا ندري لما أهمل أبو حيان عيار الشعر عند حديثه عن كتاب الناشئ والكتابان فيما يبدو مما بقي من أجزاء كتاب الناشئ قريبان من بعضهما في الموضوع "(٩)

وأنا أتفق على ما ذهب إليه أستاذنا د. زغلول سلام في رأيه إذ إن الكتابين يعرضان لصنعة الشعر ، ومؤلفا الكتابان شاعران يُعملان الذوق ويحكمان التجربة ومعاناة النظم ، وليس أدري بأسراره كمن دفع إلى مضايقه على حد قول البحتري، "لا يعرف الشعر إلا من دفع إلى مضايقه" .

أما حديث قدامة في نقد الشعر فهو كلام عالم مقنن لا شاعر مجرب وفرق بعيد بين الكلامين .

وإذا تتبعنا حديث الناشئ نراه يعرض لمفهوم الشعر قائلاً : "الشعر قيد الكلام وعقال الآداب ، وسور البلاغة ، ومعدن البراعة ..إلخ [١٠]

فهو لم يعمد تعريف الشعر التعريف المتداول ، بل عمد إلى تعريف يجمع بين خصائصه وطبيعته وغايته وعبارته كلها تتصل بصنعة الشعر وغايته وفوائده كقوله فهو:

" زريعة المترسل ، ووسيلة المتوصل "

يعلق د. زغلول سلام قائلاً :[١١].

ورغم المزاوجة الظاهرة بين العبارتين فهما تعبران عن موضوعين مختلفين ، فزريعة التوسل يعني أن يتخذ زريعة إلى أمر فيتوسل به أو يتشفع فيه وهنا يمكن أن يدخل العتاب والاعتذار والتحبب وفيه كون الشعر سببا في العفو عن جرم أو الصفح عن إثم .

وقد فصل حديث الناشئ تفصيلا كل من ابن رشيق صاحب العمدة وعبد الكريم النهشلي في الممتع في صنعة الشعر .

ويعرض الناشئ لخصائص الشعر الجيد قائلاً :

" والشعر ما كان سهل المطالع ، فصل المقاطع ، فحل المديح ، جزل الافتخار، شجي النسيب ، فكه الغزل ، سائر المثل ، سليم الزلل ، عديم الخلل ، رائع الهجاء .[١٢]

وقد جاء حديثه مجملاً لخصائص الشعر الجيد لفظًا ومعنى ، فجمع خصائص اللفظ الشعري والمعاني الشعرية ، ومناسبة المقال للمقام والمعنى لموضوع الشعر وفنونه .

وقد فرق الناشئ بين موضوعي النسيب والغزل على غير عادة النقاد في القرن الثالث الهجري وهما يتعلقان بالعشق والمحبة وأحوال الهوى وما يكون بين الحبيبين ...إلخ ، فالنسيب يصف أحوال الهوى والشوق ، بينما الغزل ما يتصل بمحاسن المرأة جسديًا لفظًا وسلوكًا.[١٣]

ويعرض الناشئ لبعض الخصائص التركيبية في أسلوب القصيدة وبنائها الفني مما يفي بشرطي الحسن والسلامة أو الصحة في التركيب والمتانة في النسيج مما يثير في المتلقي الإحساس بالمتعة قائلاً :

" ثم أبدت صدوره متونه ، وزهت في وجوهه عيونه ، وانقادت كواهله لهواديه ، وتطالعت آثاره لمستوضحه ."

يتضح مما سبق إشارة الناشئ إلى المحسنات البديعية بشقيها كالتوشيح ودلالة الصدور على الإعجاز ..إلخ

ويرى الناشئ أن الشعر صنعة كسائر الصناعات ينبغي لمن يتصدى له أن يتقن أسرار صنعته ، ويرى في الصنعة دروبًا من التحسين والتجميل كالنقش في الثياب أو صياغة الحلي كما قال ابن هرمه :

إني امرؤ لا أصوغ الحلى تعمله كفاي لكن لساني صائغ الكلم

ويشير إلى طبيعة الأسلوب والصياغة مهتما بالإيجاز ودواعيه وهو ما يتمشى مع طبيعة الشعر ، فهو أولى فنون القول بالإيجاز ويعين على ذلك طول الدربة وكثرة المراجعة حتى ينفي عنه خبثه ، ويخلو مما يشينه من عيب اللفظ أو هجنة التركيب[١٤] .

فهو يرى ضرورة توفر المتعة واللذة والفكرة أو المعرفة في الشعر وهما أهم عنصران يتم بهما الجمال والجودة .

وله يقول :(١٥)

الشعر ما قومت زَيْغَ صدوره وشددت بالتهذيب أسر متونه

وله أيضًا:(١٦)

إنما الشعر ما تحصل من قبل ظهور الأقوال في الأذكار

فأتى لفظه يطابق معنـــــــــاه بحسن الإيراد والإصدار

ويورد أبو حيان فصلاً من كتاب الشعر يتناول موضوعات القصيدة الشعرية وما يشتمل عليه كل موضوع من المعاني مبتدئًا يقول: (١٧)

" أول الشعر إنما يكون بكاء على دمن ، أو تأسفًا على زمن ، أو نزوعًا لفراق أو تلوعًا لاشتياق ، أو تطلعًا لتلاق ، أو اعتذارًا إلى سفيه، أو تغمدا لهفوة ، أو تنصلاً من زلة ، أو تحضيضاً على أخذ بثأر أو تحريضا على طلب أوتار، أو تعديداً للمكارم، أو تعظيماً لشريف مقام، أو عتاباً على طوية قلب، أو عتاباً من مقارفة ذنب، أو تعهدا لمعاهد أحباب، أو تحسراً على مشاهد إطراب، أو ضرباً لأمثال سائرة، أو قرعا لقوارع غائرة، أو نظماً لحكم بالغة، أو تزهيداً في حقير عاجل، أو ترغيباً في جليل آجل، أو حفظاً لقديم نسب، أو تدويناً لبارع أدب. "

كما ينقل التوحيدي ، فصلاً أخر يتصل بالغزل والنسيب بخاصة يقول :(١٨)

" ومخاطبات النساء تحلو في الشعر وتعذب في القريض، لاسيما لغانية قد أطر الفتاء شاربها، وزوى الإباء حاجبها، وأشط الجمال قوامها، وأفرد الحسن تمامها، وأنجل الهوى عينيها، وأمرض الزهو جفنيها...إلخ

وقد أورد صاحب ما يجوز للشاعر في الضرورة رأيًا للناشئ يعلق فيه على مساجلة طرفاها مسلم بن الوليد و أبو نواس ، فقال مسلم : ما أعلم لك بيتًا يخلو من سقط. فقال أبو نواس : اذكر شيئًا من ذلك قال : بل انشد أنت أي بيت شئت فأنشده :

ذَكَرَ الصَبوحَ بِسُحرَةٍ فَارتاحا وَأَمَلَّهُ ديكُ الصَباحِ صِياحا

فقال مسلم : قف عند هذا لم أمله ديك الصباح ، وهو يبشره بالصبوح ، وهو الذي ارتاح إليه. ؟!

فقال أبو نواس : فأنشدني أنت . فأنشده :

عاصي الشباب فراح مفند وأقام بين عزيمة وتجلـــــد

فقال أبو نواس : ناقضت ؛ ذكرت أنه راح ، والرواح لا يكون إلا بالانتقال من مكان إلى مكان ، ثم قلت : " وأقام بين عزيمة وتجلد "

فجعلته منتقلاً مقيمًا في حال ، وهذا منتقض .

فقال أبو العبا س الناشئ :

وكلا البيتين صحيح ، ولكن من طلب عيبًا وجده ومن طلب مخرجًا لم يفته .

وقد علق محقق الديوان الناشئ د. هلال ناجي على هذا النص قائلاً : (١٩)

" هذا النص مقتبس من كتاب تفضيل الشعر للناشئ الأكبر ولم ينتبه الدكتور الكعبي إلى ذلك ، وفاته أن المقصود بعبارة بعض المحدثين الناشئ الأكبر بالذات وساقه عدة أدلة و براهين لتأكيد رأيه (٢٠)

والشيء الذي يجب الإشارة إليه هو الاختلاف حول اسم الكتاب كما ورد في المصادر ، فهو عند أبي حيان كتاب " نقد الشعر " وعند الحصري في زهر الآداب " كتاب الشعر " وعند ابن رشيق في العمدة " تفضيل الشعر " ولكون بعض النصوص المستقاة مشتركة بين البصائر وزهر الآداب بأكملها متماثلة اتفق مع محقق الديوان في كونها من كتاب واحد للناشئ الأكبر . (٢١)

وكذا النصوص المشتركة بين العمدة وما يجوز للشاعر في الضرورة ، فهي متماثلة ومتشابهة فيما يقطع بأنها من كتاب واحد للناشئ هو كتاب الشعر والله أعلم فهو كتاب واحد ليس غير وإن اختلف الاسم باختلاف المصادر .

وقد أكد ذلك د. إحسان عباس في كتابه تاريخ النقد الأدبي عند العرب قائلا :

" كتاب تفضيل الشعر "هو أقدم كتاب في النقد الأدبي . وإن النصوص القليلة التي وصلتنا منه تؤكد ولادة هذا الفن في حضن الاعتزال على أيدي الجاحظ وبشر بن المعتمر والناشئ الأكبر."

ولا يفوتني الإشارة إلى لغة الكتاب الأدبية وامتلاك الشاعر الناقد للنزعة الكلامية وإلمامه بالبواعث النفسية لنظم لشعر كل ذلك يجعل من الكتاب سفرًا هامًا بما حواه من قضايا تتصل بمفهوم الشعر وخصائصه وغاياته مما يجعل له كبير قيمة في مكتبة تراثنا النقدي ..

ولا يفوتني أن أشير إلى اتجاهه الاعتزالي في نقده وشعره فقد قال مفتخرا بذلك :

ونحن أناسٌ يعرفُ الناسُ فَضلَنَـا بألسُنِنا زينت صـدورُ المحافـلِ
تُنير وُجوه الحقِّ عنـد جَوابِنـا إذا أظلمت يوماً وُجوهُ المسـائلِ
صَمتنا فلم نَترُك مقالاً لصـامتٍ وقُلنا فلم نترك مَقالاً لِقائـلِ(22)

مما سبق يتضح لنا أن شعر الرجل ونقده صورة لحياته ، وهي تعكس ملامح رجل نبيل جواد شجاع ، شديد الاعتزاز بالعقل يكره أن يتحلى بغير ما فيه ، يرى أن حلية الفتى تضله وقيمته تضله .

ولكي نقترب من الكتاب الضائع ، أردت أن أقتبس بعض نصوص منه مما ورد في المصادر القديمة ، كي يتضح للقارئ قيمة هذا الأثر الضائع ، ومنها : (٢٣)

[١]

قال الناشئ أبو العباس الكبير :

" أول الشعر إنما يكون بكاء على دمن ، أو تأسفًا على زمن ، أو نزوعًا لفراق أو تلوعًا لاشتياق ، أو تطلعًا لتلاق ، أو إعذارًا إلى سفيه، أو تغمدا لهفوة ، أو تنصلاً من زلة ، أو تحضيضاً على أخذ بثأر ،أو تحريضا على طلب أوتار، أو تعديداً للمكارم، أو تعظيماً لشريف مقاوم، أو عتاباً على طوية قلب، أو عتاباً من مقارفة

ذنب، أو تعهدا لمعاهد أحباب، أو تحسراً على مشاهد إطراب، أو ضرباً لأمثال سائرة، أو قرعا لقوارع غائرة، أو نظماً لحكم بالغة، أو تزهيداً في حقير عاجل، أو ترغيباً في جليل آجل، أو حفظاً لقديم نسب، أو تدويناً لبارع أدب. "(٢٤)

[٢]

وقال الناشئ أبو العباس في نقد الشعر :

" الشعر قيد الكلام ، وعقال الأدب ، وسور البلاغة ، ومحل البراعة، ومجال الجنان، ومسرح البيان، وذريعة المتوسل، ووسيلة المتوصل، وذمام

الغريب، وحرمة الأديب، وعصمة الهارب، وعدة الراهب، (ورحلة الداني ، ودوحة المتمثل، وروحة المتحمل) وحاكم الإعراب، وشاهد الصواب" . (٢٥)

[٣]

قال الناشئ في كتاب (نقد الشعر): ومخاطبات النساء تحلو في الشعر، وتعذب في القريض، لاسيما لغانية قد أطرّ الفتاء شاربها، وزوى الإباء حاجبها، وأشط الجمال قوامها، وأفرد الحسن تمامها، وأبخل الهوى عينيها، وأمرض الزهو جفنيها، وأرابت الصبابة ألفاظها، وفتر الرنو ألحاظها، وأرهف الظرف أعطافها، وألانت النعمة أطرافها، ولذّ للراشف مبسمها ، واطّرد ماء النعيم بين رياضها وجناتها، وترقرق جريال الشباب على سحناتها، وجدل للضم قدها، ومالت للجاذب جمائرها، ودالت للقاضب عذائرها، وشخصت للوتر مآكمها، وظمأت للذيول فضولها، وسهلت للعيون حجولها، وطابت للمتنسم ملاغمها، وأرخت للمتنعم فواغمها، فكيف إذا هي برزت من حجابها وسفرت عن نقابها، وتهادت بين أترابها، وقد هز الريح أردانها، واستعر الراح أكنافها. بل كيف هي إذا أملّها سائلها، وأكلها مقاولها، وأعرضت عنه صدوفا، وتأوهت منه عزوفا، وقد قطّب التيه جبينها، واستغض الأَنَفُ عرنينها،

واستخفها الطرب، واستهواها العجب، فافترت مبتسمة عن شتيت أنيابها ، ومعسول رضابها، وكيف مقر نفس عاشقها إذا هي لسنته بعتابها، ولحنته بسبابها، وقد لاثت ذوابل أثوابها، وحسرت فواضل أسلابها، وطفقت تعد ذنوبه بحناجرها، وتأبى معاذيرها بمكاسرها، وهل تطوع لها أمنية إذ أعتبته من صدها، وبذلت له مصون ودها، ثم أسعفته بزورة وسنت لها عين راقبها، وغيلت بها نفس عاقبها، وقد التفعت إليه ملاء ليل، أو وطئت إليه أعقاب قيل، فقد خزل الأبن أياطلها، وبل البهر غلائلها، وحصدت له أعاليها وأسافلها، وأوجل الوجل فرائصها، وأوجى العجل أخامصها، ثم طفقت تستعتب نفسها وتستكفها، حتى إذا أسمحت بها قرينتها، وأسجحت لها سجيتها، وسكن إلى الإيناس قلقها، وأسرع إلى الإبساس علقها، ناسمته من حديثها بما هو أقر لعينه، وأشهى إلى نفسه من طول بقائها، ودوام نعمائها. ولنا في هذا الباب ما لم يخرج عن مذهب القوم، منه:

فـديتك لـو أنهـم يعقلـون ... لـردوا النـواظر عـن ناظريـك

ألـم يقـرءوا ويحهـم مـا يـرون ... مـن وحـي قلبـك فـي مقلتيـك

وقـد جعلـوك رقيبـاً علينـا ... فمـن ذا يكـون رقيبـاً عليـك[٢٦]

وكقول بعض المحدثين : قصّر جرير في قوله :

إن العيون التي في طرفها مرض قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

فقال : " في طرفها " فأضاف الجمع إلى الواحد . والطرف هو العين ، فكأنه قال :

إن العيون التي في عينها مرض ، وقال :" قتلننا ثم لم يحيين قتلانا " فجاء بما ليس في العادات من الإحياء بعد القتل . وقال : أحسن منه قولي :

لا شيء أعجب في عينيك إنهما لا يضعفان القوى إلا إذا ضعفا

وكذلك قال في قول النابغة :

وإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أنّ المنتأى عنك واسع

إن هذا ليس بغاية في التبالغ ، لأنه جاء بما له قسيم يفعل مثل فعله ، وهو أن النهار يدرك ما يدرك الليل . وإنما كان يتم له ما قصد لو أتى بشيء لا قسيم له . وذكر أن قوله :

كأنه الدهر في إدراك غايته أو المنايا إذا جاءت على عَجَل

أبلغ منه ؛ لأنه جاء بما لا قسم له . وقال ومنه قولي :

هم للعداة كآجال مُسَوّمةٍ إن حاولوا فوْتَها آلوا ولم يئلوا

وقال : الآجال لا يفوتها شيء ، ولا قسيم لها ، فهي أبلغ من الليل ، إذ كان النهار قسيمه .

وما هو في هذه العيوب إلا كما حدثنا أبو علي الحسين بن إبراهيم الآمدي ، قال: حدثنا أبو الحسن علي بن سليمان الأخفش ، قال : أخبرنا محمد بن يزيد المبرد ، قال : تلاحى مسلم بن الوليد وأبو نواس ، فقال مسلم : ما أعلم لك بيتا يخلو من سَقَط . فقال أبو نواس : اذكر شيئا من ذلك . قال : بل أنشد أنت أي بيت شئت . فأنشده:

ذكر الصبوح بسحرة فارتاحا وأمَلَّهُ ديك الصباح صياحا

فقال مسلم: قف عند هذا، لمَ أملّه ديك الصباح ؟، وهو يبشره بالصبوح، وهو الذي ارتاح إليه؟!

فقال أبو نواس: فأنشدني أنت، فأنشده:

عاصى الشباب فراح غير مفنَّد وأقام بين عزيمة وتجلُّد

فقال أبو نواس: ناقضت، ذكرت أنه راح، والرواح لا يكون إلا بالانتقال من مكان إلى مكان، ثم قلت : " وأقام بين عزيمة وتجلد " فجعلته منتقلاً مقيماً في حال، وهذا منتقض.

قال أبو العباس: وكلا البيتين صحيح، ولكن من طلب عيبا وجده ومن طلب مخرجا لم يفته "(٢٧).

[٥]

وقال [الناشئ] في هذا الكتاب [وهو كتاب الشعر]: الشعرُ ما كان سَهلَ المطالع، فصل المقاطع، فَحْل المديح، جَزْل الافتخار، شجِيَ النسيب، فكِه الغزل، سائر المَثَل، سليم الزلل، عديم الخلل، رائع الهجاء، موجب المعذرة، مُحَب المعتبة، مُطْمِع المسالك، فائت المدارك، قريب البيان، بعيدَ المعاني، نَائي الأغوار، ضاحي القرار، نقي المستشف، قد هُرِيقَ فيه ماءُ الفصاحة، وأَضاء له نورَ الزجاجة، فانهل في صادي الفهم، وأضاء في بهيمِ الرأي. لمتأمله ترقرق، ولمستشفعه تألّق، يروق المتوسم، ويسر المرسم، قد أبدت صدوره مُتونه، وزَهَتْ في وجوهه عيونه، وانقادت كواهله لهواديه، وطابقت ألفاظه معانيه، وخالفت أجناسه مبانيه، فاطّرد لمتصفحه، وأنار لمستوضحه، وأشْبَه الروضَ في وَشْي ألوانِه، وتعمم أفنانه، وإشراق نوَاره، وابتهاج أنجاده بأغواره، وأشبه الوشي باتئاق رُقومِه، واتساقِ رُسومه، وتسطير كفوفه، وتحبير فُوفه؛ وحكى العِقْد في التئام فُصوله، وانتظام وُصوله، وازديَان ياقوته بدُره، وفريده بشَذْرِه، فلو اكتنف الإيجاز موارده، وصقَلَت مَدَاوِس الدربة مَناصله، وشحذت مدارس الأدب فَيَاصِله، جاء سليماً من المعائب، مهذباً من الأَدناس، تتحاشاه الأُبن، وتتحَامَاه الهُجَن، مُهدِياً إلى الأسماع بَهْجَته، وإلى العقول حِكْمته.

وقد قلت في الشعر قولاً جعلته مثلاً لقائليه، وأسلوباً لسالكيه، وهو:

الشعرُ ما قوّمتَ زَيْغ صدُورِه ... وشددْتَ بالتهذيب أَسْرَ مُتُونِه
ورَأَبتَ بالإطناب شَعْبَ صدُوعِه ... وفتحْتَ بالإيجاز غور عُيُونه
وجمَعْتَ بين قريبه وبعيدِهِ ... ووصَلْتَ بين مجمّه ومَعِينه
وعقدت منه لكلّ أمر يقتضي ... شبهاً به فقرَنْتَه بقرِينه
فإذا بكيت به الديارَ وأهلَها ... أَجْرَيتَ للمحزون ماءَ شؤُونه
ووكلته بهمومه وغمومه ... دهراً فلم يَسْرِ الكَرَى بجفونِه
وإذا مدَحْتَ به جواداً ماجداً ... وقَضَيتَه بالشُكر حق دُيونه
أصفيته بنفيسه ورَصينه ... ومنحتَه بخطيره وثمينه
فيكون جَزْلاً في اتّفاقِ صنُوفِه ... ويكون سَهلاً في اتِّساق فُنونِه
وإذا أردتَ كنايةً عن رِيبةٍ ... باينْتَ بين ظهوره وبُطونِه
فجعلت سامعَه يشوب شكوكهُ ... ببيانِه وظنونه بيقينه
وإذا عتبتَ على أخ في زَلَّةٍ ... أدمَجْتَ شدّته له في لِينه
فتركته مستأنِساً لدماثةٍ ... مستيئساً لوُعُوثِهِ وحُزُونِهِ
وإذا نبذت إلى التي عُلّقتها ... إن صارَمَتك بفاتنات شؤونه
تيّمتَها بلطيفه ورقيقه ... وشغفْتَها بخفِيِّهِ وكمينه
وإذا اعتذرتَ إلى أخ في زلَّةٍ ... وَاشَكْتَ بين مُحِيله ومُبينه
فَيَحُورُ ذَنْبُك عند من يعتدّه ... عَتْباً عليك مُطَالباً بيمينه
والقولُ يَحْسُنُ منه في مَنثوره ... ما ليس يحسن منه في مَوْزُونِه[٢٨]

[٦]

وقال بعضهم – وأظنه أبا العباس الناشئ – العلم عند الفلاسفة ثلاث طبقات:

أعلى، وهو علم ما غاب عن الحواس فأدرك بالعقل أو القياس.

وأوسط، وهو علم الآداب النفيسة التي أظهرها العقل من الأشياء الطبيعية كالأعداد والمساحات وصناعة التختيم، وصناعة اللحون.

وأسفل، وهو العلم بالأشياء الجزئية والأشخاص الجسيمة.

فوجب – إذا كانت العلوم أفضلها ما لم تشارك فيه الجسوم – أن يكون أفضل الصناعات ما لم تشارك فيه الآلات.

وإذا كانت اللحون عند الفلاسفة أعظم أركان العمل الذي هو أحد قسمي الفلسفة وجدنا الشعر أقدم من لحنه لا محالة، فكان أعظم من الذي هو أعظم أركان الفلسفة، والفلسفة عندهم علم وعمل. هذا معنى الكلام المنقول عنه مختصراً وليس نصاً(٢٩).

كالذي فعل الناشئ أبو العباس في أشياء من شعره ذكرها في كتابه الموسوم بتفضيل الشعر؛ فشكرها، ونوه بها، ونبه عليها، وفضّلها على أشعار الفحول: مثل جرير وغيره، منها قول جرير:

إن العيون التي في طرفها مرض قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

يصرعن ذا اللبّ حتى لا حراك به وهن أضعف خلق الله إنسانا

وزعم – بعد إقامة ما حسبه برهاناً – إن قوله:

لا شيء أعجب من عينيك؛ إنهما لا يضعفان القوى إلا إذا ضعفا

خير منه، وأسلم من الاعتراض، وأكثر اختصاراً(٣٠).

الهوامش

([1]) وفيات الأعيان :٣/٩١ .

([2]) محاضرات الراغب : ١/٢٣٨ , زهر الآداب : ٣/٩ .

([3]) العدد الأول , مجلد ١١ , ١٩٨٢ م .

([4]) البصائر والذخائر : ٢/١١٧ .

([5]) الناشئ الأكبر ناقدًا : يوسف بكار , مجلة الأديب اللبنانية حزيران , ١٩٧٤ ص٢٢-٢٦ .

([6]) العمدة لابن رشيق :٢/١١٣- ١١٧ .

([7]) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ص٦٥,٦٤ .

([8]) البديع لابن المعتز ، عيار الشعر لابن طباطبا .

([9]) دراسات في الأدب العربي "العصر العباسي" : ٣٥٩ .

([10]) زهر الآداب : ٢٩١٣ , وفي البصائر : ٢/٢٧٣ باختلاف يسير .

([11]) تاريخ النقد العربي , محمد زغلول سلام : ٢/١١١, وارجع إلى العمدة لابن رشيق ١/١٢٠-١٢١، ٢/١١٣/١١٤ تحقيق : محي الدين عبد الحميد ، نشر دار الجيل بيروت , والممتع في صنعة الشعر للنهشلي , تحقيق زغلول سلام , منشأة المعارف بالإسكندرية .

([12]) النص بأكمله : زهر الآداب : ٣/٤٩.

([13]) فصل ابن رشيق في العمدة حديث الناشئ تفصيلًا : ١/١١٨ – ٢/١١٦ /١١٧. وانظر كلام كل من الحاتمي في نفس الإطار : العمدة ٢/١١٦-١١٧ ، وعبد الكريم النهشلي .

([14]) راجع : الأدب العباسي د. زغلول سلام : ٢٦٨ .

([15]) ديوان الناشئ الأكبر : ٧٠ القطعة رقم ١٢٦، والعمدة : ٢/١١٥ .

([16]) ديوان الناشئ الأكبر : ٦٩ القطعة رقم ٥٣ , وانر أيضًا : محاضرات الراغب الأصبهاني :١/٨٣ ، والعمدة : ٢/١١٣.

([17]) البصائر والذخائر : ٢/٢٦٠ – ٢٦١ , وانظر أيضًا : مجموع النصوص الضائعة لتراث الناشئ لهلال ناجي محقق الديوان :٩٧ .

([18]) السابق : ٢/٢١٩/٤٢١ مقدمة محقق الديوان : ٩٨ .

([19]) مقدمة ديوان الناشئ : ٩٩

([20]) مقدمة المحقق تعليقًا على النص رقم (٤) من نصوص ضائعة من كتاب الشعر ص٩٩ .

([21]) المرجع السابق : ١٠١

([22]) ديوان الناشئ : ٥٤ القطعة رقم ١٠٧ تحقيق هلال ناجي .

([23]) قام بجمع هذه النصوص من مصادرها ومظانها كل من : الأستاذ الدكتور : محمد زغلول سلام في مقالة عن الناشئ الأكبر ، ود/ هلال ناجي في مقدمته لديوان الناشئ بمجلة المورد العراقية : العدد الأول ، مجلد ١١- ١٩٨٢م .

([24]) البصائر والذخائر ٢/٢٦٠-٢٦١ .

([25]) البصائر والذخائر ٢/٢٧٣ ، وفيه تحريف كثير؛ وفي زهر الآداب: ٦٣١ .

([26]) البصائر والذخائر ٢/٦١٩-٦٢١.

([27]) ما يجوز للشاعر في الضرورة للقزاز القيرواني – تحقيق الدكتور المنجي الكعبي ص ٣٧-٣٩.

([28]) زهر الآداب : ٦٣١- ٦٣٣.

([29]) العمدة : ١/٢٥-٢٦ .

([30]) السابق : ١/ ٢٠١ – ٢٠٢.

المصادر والمراجع

- البداية والنهاية : لابن كثير ، مكتبة المعارف بيروت .
- البديع : لابن المعتز.
- البصائر والذخائر : لأبي حيان التوحيدي ، تحقيق : إبراهيم الكيلاني ، دمشق ١٩٦٤م .
- تاريخ بغداد : للخطيب البغدادي ، دار الكتاب العربي ، بيروت.
- تاريخ الأدب العربي العصر العباسي : د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف الإسكندرية ، ١٩٨١م.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب : د. إحسان عباس ، بيروت ، ١٩٧١م .
- تاريخ النقد العربي : د. محمد زغلول سلام ، الجزء الأول ، دار المعارف بمصر.
- ديوان الناشئ الأكبر : تحقيق : د. هلال ناجي ، مجلة المورد العراقية ، العدد الأول ، مجلد ١١ ، ١٩٨٢ م .
- زهر الآداب : للحصري القيرواني ، دار إحياء الكتب المصرية ، القاهرة .
- ما يجوز للشاعر في الضرورة : للقزاز القيرواني ، تحقيق : د. المنجي الكعبي ، الدار التونسية ١٩٧١م .
- العمدة : لابن رشيق ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت .
- عيار الشعر : لابن طباطبا ، تحقيق : د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الاسكندرية .
- الناشئ الأكبر ناقدا : د. يوسف بكار ، مجلة الآداب اللبنانية ، حزيران ، ١٩٧٤م .
- نقد الشعر : لقدامة بن جعفر ، تحقيق : مصطفى كمال.
- وفيات الأعيان : لابن خلكان ، تحقيق : إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت .

عرض مقال الدكتورة عليزا شنهار(*)

منهج تدريس وتعليم القصص الشعبى

أ.د.سوزان السعيد يوسف(**)

إن تعليم وتدريس الأدب الشعبى وتقاليده للمجتمعات اليهودية المختلفة في إطار المدارس الأساسية (رياض الأطفال) والعيا مازال فى مرحلته الأولى، وتحت قيود تفرض على تقييم التجربة. فمما لاشك فيه أن الأدب الشعبى له أهمية عظيمة لا تقتصر على الإبداع الأدبى ولكنها تشمل القيمة الحضارية والثقافية وأيضا الاجتماعية. فهذا الأدب مادة صالحة للتعليم.

يركز Staal فى كتابه "المجتمعات تحكى" على بعض الأهداف المراد تحقيقها من تعليم أو تدريس هذا النوع من الأدب منها:

١-إثراء المادة بإلحاق أو ضم القصص ذات المفاهيم الوعظية كمادة للتدريس فى المدارس.

٢-لزيادة تقريب الجماعات اليهودية المختلفة بعضها البعض لأنه حتى الآن قد نجد نوع من الغربة بين التلاميذ مختلفى الأصل الذين نشأوا فى مجتمعات مختلفة.

(*) الدكتوره عليزا شنهار: أستاذ الأنثروبولوجيا فى جامعة حيفا، ترجمة فصل من كتاب:
Alza Shenhar: Jewish and Israeli Folklore, South Asian Publishers Put. Ltd. New Delhi, 1987،

* – المترجم: سوزان السعيد أستاذ الفولكلور، أكاديمية الفنون، المعهد العالى للفنون الشعبية .

وحيث أن التلاميذ جزء من مجتمعهم لا يعرفون سوى بعض الحقائق عن الآخرين تاريخيا واجتماعيا وحضاريا جدير بزيادة التقارب بين المجتمعات.

٣-لمعرفة الذات (الهوية) والمجتمعات الخاصة بهم حتى يوقفوا اتهام التلاميذ لآبائهم أو احتقارهم لقيمهم البيئية فالعديد من التلاميذ لم يعرفوا الكنوز الثقافية لمجتمعاتهم وهذا قد يؤدى بدوره إلى نفى أو رفض الذات والانفصال أو الحاجز الثقافى.

وكما علقنا من قبل، أن النظام الاجتماعى القائم على رواية القصص معروف للبشر جميعا، والاهتمام الذى يبديه الإنسان يظهر فى: استماعه للقصة، تكوين محتوياتها، عناصرها المختلفة له طابع عالمى لأن القصص تعكس تباين الثقافات وأيضاً تداخلها، وتشير متعه السماع للقصص الشفاهية إلى الاستقرار فى الفترات الزمنية المختلفة وأيضا إمكانية انتشار القصص فى المناطق الجغرافية المختلفة بسبب أن محتويات القصص وأفكارها تتشابه.

ووفقا لهذا فأحد أهداف دراسة الأدب الشعبى هو فهم الحقائق المرتبطة بالمبادئ الأساسية الثلاثة: اللغة- الأسلوب والشكل- أهداف القصة ومناسبة الحكاية ونص القصة.

ولهذا يكون على الباحث أن يجمع ويسجل إبداعات الناس ورسائلهم الإبداعية التى تحكى أو تروى بالفم، وأيضا عليه أن يجمع النصوص المكتوبة التى تصبح فيما بعد فى متناول يد العلماء والمدرسين. الذين يرتبوا، وينسقوا، وينظموا، ويفهرسوا المادة التى تحتوى عليها القصص من أجل خلق الأدوات التى تسهل الحصول على المواد أو معرفتها ومعرفة المواد الملحقة، أو المضافة إلى ما هو معروف لدينا من منطقتنا ومن الأبحاث الفردية.

ويساعد أرشيف القصص الشعبية الإسرائيلية كل من المدرسة والعالم على الاستفادة، واستخدام الذخيرة الثقافية المصاحبة للحكى (ذخيرة من المسرحيات

والأدوات والألحان التى ربيت عليها فرقة أو ممثل أو مغن أو موسيقى والتى يكون الفنان على استعداد لتقديمها أو أدائها فالتقنية المتنوعة للمجتمعات اليهودية محفوظة فى الأرشيف.

إن جمع وترتيب القصص ليس نهاية أو هدف فى حد ذاته، وإنما تكمن الأهمية الكبرى فى النشر العلمى لهذه المجموعات فى شكل كتاب يحتوى على نصوص مختارة أو منتقاه مصحوبة بمذكرات مقارنة، وبعمل هذا نكون قدمنا المساعدة عن طريق النصح والإرشاد لهؤلاء المدرسين للأدب الشعبى فى المدارس الأساسية أو العليا المهتمين بتدريس الأدب الشعبى فى فصولهم. وحيث أن هذا الجزء (الأدب الشعبى) لم يدخل بعد فى إطار تدريس الأدب فى المدارس، سوف نركز هنا على بعض الأساسيات الحيوية والرئيسية لفهم الادب الشعبى والتى يجب وضعها فى الاعتبار ويكون فهمها أساس وضرورى ، ويجب الأخذ بها عند دراسة هذا الموضوع.

إننا لا ننوى أن نحصى أو نحد أنفسنا بفهم الإبداع فقط، ولكن سوف تتوسع وننشغل بالمعلومات التى تكون الشكل والمحتوى لهذه القصص الشعبية، إن الهدف ليس التحليل من أجل التحليل والتفصيل وحده، ولكن تحلل من أجل أن نصل إلى الهدف النهائى وهو إعادة بناء المؤلفه. وفقا لهذا لن نقدم محاضرة ولكن سوف نقدم نموذج عام مصمم خصيصا للمدارس الأساسية أو العليا وبالطبع يمكن تدريس القصص الشعبى فى إطار المدارس الابتدائية، ولكن بمحتوى أقل وأسلوب مختلف.

أولا: عندما ندرس نص قصه حيث أن نظرة قريبة لأى عمل إبداعى يمكن أن تكشف عما هو معروف، عن الظواهر الأساسية المختلفة فى القصة.

من الواضح أن الاهتمام بالإبداع الفردى أو (الواحد) يمكن أن يقودنا إلى مقارنات إضافية مع الذى يوازيه ويشبه ا بهذا الاسلوب سوف تصبح الخصائص المميزة لهذا النوع لأدبى من القصة أكثر وضوحا، كما وأنها إبداع منعزل، وسوف

تصبح الفقرات المبهجة أكثر وضوحا عن طريق المقارنة بالأمثلة المختارة بعناية من الإبداعات الأخرى.

ومثل هذه المقارنات توقظ الفضول الذهنى والنواحى النفسية للموضوع لتخلق الميل أو الولع المناسب لتدريسها. من الناحية الأخرى تكشف المقارنة طبيعة العملية الموضوعية والإبداع الذى سوف يتم تدريسه.

ومن أجل مصلحة الدراسة سوف نرجع إلى نصوص إضافية للقصة وتدوين أصلهم اليهودى القومى وعلاقتهم بالأدب الشعبى العالمى.

ترجم David Azulai ودون ونقل القصة التى نحن بصدد دراستها لصالح الأرشيف الشعبى اليهودى.

ولد David (داود) سنة ١٩٤٤ فى قرية Mazganah. بالمغرب والان وهو مستوطن فى مستوطنة Tivash فى وادى soreg وقد سمع القصة تحكى على لسان Makhluf Imisa أحد مواطنى قرية Othmabhar بالمغرب:

- منذ سنين عديدة كان هناك ملكا يحكم دوله بعيده جدا فى دولته. لم يكن هناك يعرفون بوجود حياه أخرى أو دول أخرى فى العالم. وكانت حياه سكان الدولة بسيطة جدا. لم يكونوا يعرفون شيئا عن الأثاث. أو ما هو الحمام، وما يشبه ذلك الكثير، كان قانون الدولة: **إذا تحدث شخص عن أشياء غريبه ليست موجوده فى الدولة يجب أن يشنق.**
- وفى إحدى الدول الأخرى كان يعيش صانعان ماهران، أحدهما يهودى والآخر مسلم. كان لكل منهم تجارته الهامة. كان اليهودى عامل بناء ماهر يدعى Moshe (موسى) أما الثانى فكان نجار يدعى Lahag (لاهج). لسنوات طويلة عاش الصانعان الماهران سويا كالأخوة، وتجولا معا من دولة إلى دولة حتى وصلوا إلى هذه الدولة البسيطة، وعقدوا العزم على البقاء فيها حتى يرتاحان مشقة ومتاعب الطريق.

- وأثناء الليل عثر بهم حراس المدينة الذين رأوا اثنان أغراب فسألوهم: من أين أتيتم؟ فأجاب الرجلان جئنا من دولة بعيدة بعد تجول حول العالم:

- سألهم الحارس: ما هى صناعتكم؟
- أجاب الرجلان: نحن عمال مهرة فى البناء والنجارة.
- استعجب الحراس عندما سمعوا هذا "**البناء والتجارة**" لأنهم لا يعرفون معنى هاتان الكلمتان فأخذوهم إلى حجرة الحراس. وفى صباح اليوم التالى أحضروهم إلى قصر الملك.
- انحنى الحراس وسجدوا أمام الملك، وحكوا له عن إجابات الصانعان.
- نهر الملك الصانعان لأنهم تكلموا بأشياء لا يعرفها هو ولا شعبه ولم يسمعوا بها بعد.
- وأجاب الصانعان الملك بصوت منخفض: هل من الممكن ألا يغضب سيدنا الملك بسبب هذا الموضوع، لأننا لم نقل غير الحقيقة. **نحن جاهزان لبناء حمام الملك.** وإذا لم يعجب الملك الحمام فسوف نضع حياتنا تحت تصرفه. وسوف نموت ونحن راضيان.
- أجاب الملك: "حسنا فليكن".

- ذهبا الصانعان للقيام بعملهما. فبنى عامل البناء المبنى وأعد النجار الألواح. الأعتاب وعمادات الأبواب.

- انقضت ثلاثة أشهر وهم يعملون بكد ومشقة، ونجح الفنانان فى إنهاء مهمتهما. فأرسلا رسولا لدعوة جلالته لزيارتهما.

- وفى اليوم التالى وصل الملك وحاشيته فى عربة مرصعة بالجواهر يجرها أحصنه. نزل الملك من عربته ورأى المبنى، وأعجب بمنظره أشد العجب. بالداخل كان

هناك تدفئه مركزيه، وحجرة للسونا وأشياء أخرى كثيرة. أثارت كل هذه الإضافات إعجاب الملك. وشرح الفنانان كل التفاصيل للملك.

- اقترح الفنانان على الملك أن يكون جلالته أول من **يستحم فى الحمام الجديد**، وأنه سوف يستمتع بمتعه لم يشهر بها من قبل.
- استحم الملك فى الحمام الجديد والمتعة التى شهر بها أسعدته جدا، أثنى على الفنانان وشكرهما من كل قلبه على الفائدة التى جلبوها عليه وعلى دولته وشعبه.
- عندما عاد الملك إلى قصره مع حاشيته والفنانان أيضا، وكان فى حاله ومزاج جيد وعالى من الخمر قال للفنانان: **اطلبا كل ما تريدان فيه وسوف يلبى طلباتكما من هذه الدولة.**

– اندهش الفنانان وأجابا هذه الإجابة: سامحنا أو اغفر لنا يا جلاله الملك؛ فلتعطنا شهر من الوقت حتى نفكر ماذا نطلب.

– وافق الملك على طلبهما وقال: "طلبكما مجاب".

– عاد الفنانان إلى منزلهما وبدأ فى التفكير عما يطلبان من الملك.

- حدث بعد ذلك أن **قام نائب الملك بانتهاك أغضب الملك**، فوضعه فى السجن.

– كان لنائب الملك أربعة أبناء بارين. قال لهم والدهم: "أبنائى، استمعوا إلىّ: **إذهبا إلى الفنانان فى الحانه وتحدثوا إليهم بشأن طلبهم المجاب عند الملك**".

- وصل الأبناء إلى الفنانان اللذان استقبلاهما بحفاوة شديدة.

– قال الأبناء للفنان. "إنكما تعرفان إن والدنا، نائب الملك قد تم سجنه وإننا نريد أن نحرره من سجنه هنا، ولكننا لا نعرف كيف نقوم بهذا. ومن أجل هذا نرجوكما أن تتذكرا والدنا فى كل أعمالكما وسوف يرد كل هذا لكم مضاعفا لأنكما كما

تعرفان والدنا شديد الثراء. ويملك أملاك كثيره واسعة حتى إنها تفوق أملاك الملك نفسه".

- فهم الفنان موسى Moshe تلميحات نائب الملك ولكن الفنان المسلم لاهج Lahag لم يفهم شيئا ولم يؤثر فيه مصير نائب الملك.
- عندما مر ثلاثون يوما على اجتماع الملك مع الفنانان بخصوص مكافأتهما على عملهما. حضر الفنانان إلى القصر. انحنا وسجدا أمام الملك. وقال لهم الملك: **"اطلبا ما تشاءان يستجاب لكما".**
- قبل انتهاء فترة التفكير قال الفنان "لاهج" إلى صديقه اليهودى "موسى": **"سامحنى يا صديقى ولكننى قد عقدت العزم على أن أطلب طلب خاص بى وأن تطلب أنت طلب خاص بك. حيث أننا لسنا مجبران على أن نشترك فى الطلب الذى سوف نطلبه. لهذا كل واحد يقول ما يريده أمام الملك. وسوف يقبل الملك أفكار كل واحد منا".**
- عندما أخبر "لاهج" الملك بهذه الفكرة، قال الملك لليهودى: **"سامحنى يا صديقى الفنان ولكنك لابد أن تخرج حتى يطلب صديقك طلبه. بعد ذلك تدخل أنت وتطلب ما تشاء".**

- فأجاب اليهودى: بالتأكيد إذا كان هذا ما يسعد سيدى الملك. تقدم الفنان "لاهج" يطلبه إلى الملك: "طلبى ورجائى هو أن أحصل على واحد من أفضل الأحصنة الموجودة باسطبلات الملك والذى يوضع فوقه سرج مرصع بالأحجار الكريمة، أيضا أطلب منزل مؤثثا بكل شئ لا ينقصه شئ إلى جانب مائه ألف قطعة ذهبية".
- وافق الملك: "سوف تمنح كل ما طلب"، وأمر حاجب منزله أن يلبى كل طلبات "لاهج".

- طلب "لاهج" طلب آخر: أن يدخل أو يقابله الملك فى أى وقت يأتى ويسمح له بالدخول عليه دون تأخير من قبل الحراس".
- وافق الملك على هذا أيضا ودخل الفنان "لاهج" إلى منزله الجديد سعيد وفى حاله مزاجيه جيدة.

▪ بعد هذا دخل الفنان اليهودى "موسى" على الملك وانحنى وسجد أمامه.

- سأله الملك: "ما هى طلباتك ورجاءك".
- "طلبى ورجائى يا سيدى هو أن **تعطينى مفتاح السجن** من أجل أن أخرج منه نائب الملك ثم تعفو عنه من الذنب الذى أخطأه أمامك. هذا هو طلبى لست أريد مال أو ذهب لست أريد شيئا أكثر من هذا".
- تعجب الملك: "لقد طلبت طلبا كبيرا، أرجو أن تطلب شيئا آخر. إنى لا أستطيع أن أرفض لك طلبا. ولكن هذا الطلب لا يمكننى تلبيته حيث أنه صعب جدا.
- أجاب الفنان: "**إنها حريتك ورغبتك أيها الملك ولكنى لا أريد شيئا آخر**".

▪ اندهش الملك كثيرا وجلس يفكر أيام وليالى ,بعد بضعة أيام استدعى الفنان "موسى" إلى القصر وصل موسى الى القصر ومثل أمام الملك الذى قال له: "حيث أن طلبك جاء بناء على رغبتى، وحيث أننى وعدت بتنفيذ ما تطلبه –إذا لم يكن هذا فقط– لم يكن شئ آخر يمنعنى من معاقبتك بالموت على طلبك. لأن طلبك هذا يعد ثورة وتعدى على المملكة وضد الملك ولا يستحق هذا إلا الموت. ولكنى أعرف أنك يهودى ذكى وأن كل طلباتك لصالح المملكة وليس ضدها. لهذا سوف أقبل طلبك".

▪ حصل الفنان على مفاتيح السجن، وذهب إلى هناك واخرج نائب الملك وأخذه إلى الحمام ليحلق ويغير له ملابسه.

- فرح نائب الملك فرحا شديدا بالمعروف العظيم الذى منحه إياه اليهودى فقال له: "لقد غامرت بحياتك من أجلى. لتعلم أن منزلى هو منزلك، ثروتى هى ثروتك. وكل ما أملك لك. اجلس فى منزلى. وضع ملابسى عليك مما تختاره كل يوم. كل ما أنت مفتقده سوف ألبيه لك. أرجوك لا تخجل منى".

– قال اليهودى: "سوف أطلب طلب متواضع فقط منك، أرجوك أن تعطينى كل يوم جمعه سمكه حيث أننى يهودى يحافظ على التقاليد ويتمسك بدينه الذى يلزمنا أن نأكل سمك أيام السبت".

– وافق نائب الملك قائلا.. "سوف يتم ترتيب الأمر" وازداد حب نائب الملك للفنان اليهودى مع مرور الأيام حتى عينه كحاجب للقصر الملكى.

- ومرت الأيام وأصبح الفنان المسلم فقيرا حيث فقد كل هداياه التى حصل عليها من الملك وأصبح رجل فقير تعس. وعندما لم يجد طريق آخر ذهب إلى قصر الملك طالبا الإحسان. وهناك تقابل الفنانان اليهودى والمسلم وجها لوجه: اليهودى مرتديا الثياب الفاخرة كحاجب للقصر وهو سعيدا وراضى ومن الناحية الأخرى يبدو الفقر على الفنان المسلم حيث تبدلت حتى ملامحه.

– اشتعلت نيران الحقد والحسد فى قلب "لاهج" ضد اليهودى الذى حصل على شرف العمل بقصر الملك ولكن "لاهج" تظاهر وكأن شيئا لم يكن. فقط فى ذهنه بدأ فى وضع خطة كيف يسقط الفنان اليهودى من مكانه ويثير حوله وضده الاتهامات.

- وفجأة اختمرت فكرة فى ذهن "لاهج".

– كما تتذكرون سمح الملك لـ "لاهج" بأن يزور القصر ويدخل عليه وقتما يشاء بدون إذن. فماذا فعل؟ اشترى زجاجه عرق وذهب إلى القاعة الخارجية لقصر الملك حيث يوجد مقعد الحاجب هناك. وصل إلى القاعة ورأى أنه ليس هناك

أحد بها فوضع الزجاجة تحت مقعد الحاجب: وكما تقول كلمات المثل: "الفعل الشرير ينجح".

– وهكذا فكر أن يتهم اليهودى بشرب الخمر إلى الثمالة أثناء فترة راحته فى قاعة الملك.

- فرح "لاهج" من كل قلبه لأنه اعتقد أن كل شئ على ما يرام وأن اليهودى سوف يصبح مثار ضحك وازدراء الناس جميعا ورجال البلاط عامة.
- وفى الصباح التالى، حضر الفنان "لاهج" إلى الملك وسجد أمامه منحنيا، وطلب منه أن يتحدث إليه سرا من أجل مصلحة المملكة. عندما سمع الملك هذا الكلام أمر الجمع: "اخرجوا جميعا، ليبتعد الجميع من هنا".
- خرج كل الوزراء ونائب الملك والحراس، وعندما ابتعد الجميع لم يبق غير الاثنان الملك والمسلم "لاهج" قال الملك للفنان: "تكلم ما هو السر وراءك"..

"سيدى الملك: بالأمس زارنى النبى محمد ليلة الأمس وهو غضبان وأوقظنى من فراشى. وعندما استيقظت قال لى: ما هذا هل أنت نائم؟ استيقظ واذهب للملك وقل له أنه ارتكب أثمان جثيمان. ينهى الشرع والقانون الإسلامى كما هو منصوص عليه أن يكون هناك يهودى فى قصر الملك وقد كسر الملك هذا القانون. يحرم وينهى القرآن أيضا أن يشرب هؤلاء فى رحاب القصر الملكى خمر أو أى من المشروبات المسكرة. وهنا فى هذا القصر يشرب اليهودى حتى الثماله ولا يمنعه الملك من هذا. وإذا لم يصدقك الملك: هكذا اختمم النبى محمد كلماته (يجب أن ينظر تحت مقعد اليهودى)".

- نظر الملك تحت مقعد الحاجب اليهودى على الفور وياللهول ما رأى: وجد هناك زجاجة خمر لم يتبقى فيها سوى نصفها. غضب الملك غضبا شديدا

وأصدر حكما سريعا بالموت على الفنان اليهودى. كتب الملك الاتهام والحكم فيه إلى نائبه بدون حتى التحقيق من صحة هذا الاتهام. وما يلى هو نص الاتهام:

- "إلى عزيزى نائب الملك. عند تسلمك لهذه الرسالة أقبض على الفنان اليهودى "موسى" وضعه فى حقيبة وألق به إلى أعماق البحار. إذا لم تنفذ أوامرى سوف يكون عقابك وخيما".

- امتلأت أعين نائب الملك بالدموع عندما قرأ الرسالة بسبب الظلم الذى وقع على اليهودى: حيث أن نائب الملك كان متأكدا من براءة الفنان اليهودى موسى.
- لاحظ اليهودى أن وجه نائب الملك قد تغير وفقد إشراقه المعتاد. فسأله: "ماذا بك سيدى نائب الملك. إنك تبدو متجهما اليوم ولست كعادتك كالأمس أو اليوم قبل الأمس".

- "لم يحدث شئ" أجاب نائب الملك.
- قال موسى "اعلم أن كل ما يعتريك من هم يكن بسببى أنا. إنك تعانى من أجلى".
- اندهش نائب الملك: "إنك لتقول الحق مثل الرب. ألحق صديقك "لاهج" بك تهمه باطله. والآن جاء دورى لإنقاذك. "معروف فى مقابل معروف".

- **ماذا فعل نائب الملك؟**

- أخذ أحد عبيده الذى يستحق الموت ووضعه فى حقيبة وألقى به فى البحر. وقال لليهودى: "إذا أردت أن تظل على قيد الحياة ابقى فى المنزل ولا تذهب إلى أى مكان ولن يحدث لك شئ.
- وافق اليهودى موسى: إ، هذا لصحيح.

- فرح الفنان "لاهج" فرحاً شديداً لسقوط اليهودى الذى غرق فى غياهب البحر. ولم يتذكر صداقتهما القديمة فى الماضى.

- ▪ فى أحد الأيام، ذهب الملك وحاشيته للنزهه على شاطئ البحر. فجأة سقط خاتم الملك من اصبعه وانزلق إلى البحر وغرق فى أعماقه.
- – غضب الملك جدا لفقده الخاتم حيث أنه خاتم قديم يرجع إلى وقت الملك سليمان وعاد الملك إلى قصره متجهما ثائرا.
- – فى يوم الجمعة ذهب أبناء نائب الملك لاصطياد سمكة لموسى الفنان كما تعودوا أن يفعلوا كل جمعه.
- – فى هذه الجمعة لم يجدوا شئ سوى سمكة فقيرة.
- – كان أبناء ناب الملك شديدى الحزن. أحضروا السمكة إلى موسى واعتذروا له أن تكون هذه السمكة الصغيرة كل ما يزين مائدته يوم السبت. وحتى هذه السمكة الصغيرة اصطادوها بصعوبة.
- ▪ قال لهم اليهودى: "لا تنزعجوا، المهم أن يكون هناك سمك فقط".
- – نظف موسى اليهودى السمكة وبداخلها وجد خاتم الملك. سعد موسى بما وجده، حيث أنه عرف أن بمساعدة هذا الخاتم سوف يستطيع أن ينتقم من الفنان لاهج الذى قد كان صديقه فى الماضى.
- ▪ فى ليله السبت ظهر موسى أمام صديقه نائب الملك ليتمنى له أسبوعا طيبا كما اعتاد أن يفعل كل أسبوع، ولكنه فى هذا الأسبوع أضاف: "صديقى نائب الملك أريد أن أتحدث إليك. إننى لا أستطيع أن أظل فى عزلتى هذه أكثر من ذلك لأننى بذلك أقتل حيا".
- – خاف نائب الملك بشده عندما سمع هذا الكلام الذى يخرج من فم صديقه وقال له: "بحق السماء أرجو ألا تفعل هذا بى".
- – أكد الفنان وطمئنه أنه لم يحدث له أى مكروه من جراء هذا. أخبره أنه وجد خاتم الملك وأنه يعرف طريقه لإنهاء الموضوع لصالحهم. "سوف أتنكر واذهب إلى الملك بخطاب من ملك السمك فى يدى".

- بارك نائب الملك اليهودى، ليبارك الله ويساعدك لتنجح يا صديقى.
- إننى أعرف إنك تستطيع أن تعيد كل شئ إلى موازينه الطبيعية. فكما نجحت فى إنقاذى من ظلمات السجن سوف تنجح فى محاولتك هذه أيضا.

▪ فى الصباح التالى، أرتدى الفنان موسى وكسى نفسه بحقيبه جعلته تفوح منها رائحه البحر ونباتاته. وفى هذه الهيئة وصل إلى قصر الملك. وانزعج الملك جدا "ماذا تفعل هنا؟ لقد غرقت فى أعماق البحر من زمن بعيد".

- أجاب اليهودى: "أجل يا سيدى الملك. حقا لقد تلقانى ملك السمك بحفاوة وكرم كبير. إنه حتى أرسلنى إليك بخطاب من قبله ومن قبل مستشاريه. سوف أقرؤه عليك: "ملك السمك يرسل تحياته إلى ملك الأرض الجافه وشعبه. أريد أن أخبرك ان بناء الحمام هنا قد انتهى الآن، حيث أشرف حامل هذه الرسالة الفنان موسى على العمل ونجاحه انتهينا الآن من الجدران ولم يعد ينقصنا سوى غطاء السقف والأعتاب والأبواب، وكما إنى علمت بأن لديك فنان آخر يدعى "لاهج" خبير فى النجارة أرجو من سيادتكم إرساله فى صندوق مغلق مع كل أدوات النجارة بأسرع ما يمكن حتى ينتهى هذا العمل وحتى يحصل النجار على مكافأته وأنت يا ملك الأرض تحصل على مكافأتك معه أرسل إليك الآن خاتم الملك سليمان والذى سبب فقده بالتأكيد حزن عميق من جانبكم".
- وجه الملك كلامه إلى الفنان "لاهج" وسأله: "ما رأيك يا لاهج؟ اعرف أنك لن ترفض أن تجيب طلب ملك السمك لأننا إذا لم نجيبه إلى طلبه سوف يغضب منا ويقوم بفيضان ويمحوا اسمنا من على وجه الأرض ولهذا لن نفكر أبدا فى رفض طلبه".
- لم يكن للفنان "لاهج" اختيار فأجاب: "سوف اذهب إلى ملك السمك بكل سرور وأنفذ له رغباته إلى أقصى حدود معرفتى".

- أحضروا صندوقا به أدوات النجارة ووضعوا لاهج فيه. قادوا الصندوق إلى البناء فى عربه فخمه ونقلوه على ظهر سفينه. بعد ذلك رحلت السفينة من الميناء إلى عرض البحر وهناك أسقطوا الصندوق من على السفينه إلى أعماق البحر.
- **وما زال يعمل الفنان لاهج حتى الآن بالقرب من ملك السمك ولم يعد بعد. ليهلك كل الأعداء.**

هكذا يا إلـهى.

- وقبل أن نتعرض إلى القصة دعنا نذكر القراء أن **اللغة الأصلية للقصة قد تم تغييرها** ويشير Noy إلى هذه الحقيقة قائلا:

– "إذا كان قد تم تسجيل هذه القصة أتوماتيكيا على شرائط كاست مع أقوال رواتها بلغتهم الأصلية الذين اعتادوا التحدث بها والاستماع إليها، لكنت رأيت إبداع الفن الشعبى بمقايسة متبلورة بكل التفاصل الدقيقة التى ترتبط بالشكل ولن تكون فى حاجة إلى تصحيح وإعادة صياغة القصة إلا فى أضيق الحدود. لأن الراوى عندما يستخدم اللغة الأصلية يعرف كيف يصيغ القصة بشكل معبر لتصل الرسالة حيث أنه من مئات السنين وهو يستخدم هذه اللغة الأم بكل ما تحمله من تقاليد وأعراف المستمعين لروايته، هذه اللغة هى المساعد على استقرار وتطور ثقافة الفن الشعبى الشفهى".

– أثبتت القصص القليلة التى تم تسجيلها أتوماتيكيا على لسان المهاجرين إلى إسرائيل أهليتها وارتباطها بالنسبة للشكل إلى اللغة الأم للقصة. وللأسف وعلى الرغم من ذلك فقد تمت كتابة معظم القصص بأيدى أشخاص لا يعرفون اللغة الأم للرواه بشكل جيد. ومن وجهة النظر هذه، فإن العبرية المستخدمة من قبل الرواة أو المترجمون تقلل من الجمال الأصلى للإبداع.

– أيضا يحاول الراوى فى معظم الوقت أن يروى قصته بالعبرية والتى لم يتمكن منها بجدارة من أجل أن يمتع ويسعد هؤلاء المستمعين الذين لا يفهمون اللغة الأصلية

للقصة وهكذا فإن الترجمة غالبا ما تكون ضعيفة وبعيدة عن اللغة الأصلية السلسة، الفنية والجميلة.

- وينهى OoV Noy معبراً عن أمل:
- "دعنا نأمل أنه مع ازدياد وارتفاع تقاليد التخاطب والتواصل بالعبرية فى إسرائيل سوف يتحسن الموضوع بشكل تلقائى، وسوف يزين الراوى العبرى قصتة بأسلوب عبرى منمق غنى والذى سوف يساعد على أن تصبح قصته فن شعبى عبرى حقيقى"[1]. **ولهذا لا تمتد دراستنا إلى مشاكل اللغة والأسلوب.**

- **من المواضيع الهامة موضوع افتتاحية القصة الشعبية.** وفقا لـ Axel Olrik وهو باحث فى القصص الشعبية فإن الراوى الشعبى الذى يقدم فنه أمام مجتمع، وحتى يقظ ويتفاعل مع ما يسمعه يكون لديه اتصال وثيق ومباشر بمستمعيه فى بداية ونهاية القصة. فى بداية أو افتتاحية القصة عندما يصبح الراوى مركز أو بؤره الاجتماع ويلتف الجميع إليه فهو يضع نفسه فى اختيار. إن نيته أو هدفه هو أن يستحوز على انتباه مستمعيه عن طريق حديثه فى بداية أو افتتاحية القصة والتى تحدد إذا ما كان الحشد المجتمع سوف يستمع باهتمام أو يترك العرض غير مبالى.

- وهذا يسود ويميز بداية القصة جو من الهدوء والراحة. إن هدف معظم الافتتاحيات المألوفة هو خلق صورة لعالم متناغم متساجم غير مجروح عن طريق أو بمساعدة تكرار (سجع داخلى) وتلميحات غنائية –فى الشكل والإيقاع– الذى يوقظ فى المجتمعين مشاعر إيجابية وأحاسيس بالتعرف أو التحقيق، مثل استخدام "فى ذات يوم من الأيام" "وراء السبع جبال" "وراء السبع أنهار" "منذ سنوات عديدة".

- **أيضا النهاية الجيدة تماما مثل بداية القصة، توقظ فى المستمعين شعور إيجابى حيث أنهم يعرفوا أنفسهم أو يربطوا أنفسهم بالقصة. ويرغبوا هم والراوى- كما سبق وأوضحنا- أن تعبر القصة عن مشاعرهم.**

- تنتهى قصتنا بغياب البطل السلبى أو السئ كما تقول الآية المقدسة "لتجعل كل أعداءك يهلكوا يا إلهى" (القضاة٥: ٢١). والمعروفة للعامة من أغنية "ديورا". إن الربط بين نهاية القصة وحرب ديورا وبراك مع سسرا والأغنية القديمة للنصر التى تعالج أو تروى فداء واستمرار الشعب من الأعداء، تخدم كمصدر للفخر والكبرياء العرقى العقلى للمستمعين وتخلق نوع من الارتباط أو الصلة السرية الخفية الوثيقة بين الراوى ومجتمعه أو مستمعيه. تظهر النهاية التطلع الاجتماعى لليهودى وبمساعدة الآية المقدسة تقوى الإيمان بالقصة المعروفة. بالإضافة يتم عقاب الشرير فى النهاية الجيدة ممثله الذروة الأخلاقية للقصة، ولكن الراوى ليس مهتما بختام روايته بالعقاب ولكنه شغوف يخلق نوع من راحة المشاعر ثانيا. يتحقق هذا بالإضافة الناعمة:

- **"وما زال حتى الآن يعمل الفنان "لاهج" بجوار ملك السمك ولم يعد بعد من هناك: ويتبع ذلك الآية المقدسة.**

- بالرغم من كل التعديلات والتغييرات التى خضعت لها القصة الشعبية من خلال الأجيال التى مرت عليها فما زال باقيا طبقة صلبة: حبكة أو محور القصة. تتميز القصة الشعبية. والتى دائما ما تكون من قصة ذات حبكة أو محور، بالوصف الحركى الفعال، الإيقاع السريع، الحركة، الإنجازات والأفعال. تتطور الحبكة بالتدريج من التعقيد إلى الحل وتظهر أو تبزغ العديد من الأحداث بواقع ترتيبها الزمنى. وهكذا تظهر وحدتنا الملحمية العضوية حيث كما ذكرنا من قبل، أن الحبكة هى أهم شئ، بينما الحياة الداخلية للأبطال تظهر ويتم التعبير عنها من خلال أفعالهم وردود أفعالهم الخارجية. هذا هو السبب لماذا أنه من السهل

والممكن تحويل القصة الشعبية إلى دراما (مسرح) مستخدمين الحركة المستمرة والدائمة التى تحدث فيها، مثل:

- بعد الافتتاح القصير الساكن تقابل الفنانان الرجلان وبسرعة بعد وصولهم للمدينة يتم تقديمهم للملك، ويقترحوا بناء الحمام، ثم يشيدا الحمام الذى يقابل رضا الملك. يقابلوا أبناء نائب الملك، يحصلوا على مكافأتهم.. إلخ.
- يعمل الأبطال ويقوموا بأدوارهم، كما نرى بتركيز شديد وسرعة قصوى، وهكذا يسبق الوقت التى تحدث فيه حبكة القصة وقت القصة نفسه، وهو الوقت الخارجى بمعنى وقت رواية أو قراءة القصة. هناك مساعى للحد والكبح من الانحرافات التى لا تخدم تطور الحبكة للقصة. القصة على سبيل المثال تحكى أن نائب الملك ارتبك انتهاك للقانون وقد تم سجنه ولكن ليس هناك تفسير لطبيعة هذا الانتهاك أو مدى خطورة العقاب وشدته لأن هذا لن يساهم فى الصراع الرئيسى.

- لا يتوسع الراوى فى وصفه. فلا يظهر وصف لتدين اليهودى وحياته، وأيضا لا يعظ بتمسك اليهودى بعقائده ولا يستخدم مفاهيم فلسفية عن عقاب هؤلاء الأشخاص الذين يتعدوا على أوامر الدين أو عن مكافأة هؤلاء الذين يتمسكوا بها. فالوصف ساكن وفقا لطبيعة الشخصيات ولا يساعد على إسراع تطور الحبكة، وهكذا تحدد القصة نفسها بوجود واجب دينى واحد فقط (السمك يوم السبت والذى لا يعد أحد الأوامر الرئيسية فى الدين اليهودى) ونتائجه (العثور على الخاتم بداخل السمكة التى كانت نتيجتها حل عقدة الحبكة) ليست أحد المكافأت التى يحصل عليها المرء عند تمسكه بأوامر دينية.
- إنه الاستخدام المتكرر للحوار الذى يساهم فى بناء الشخصية الدرامية للقصة الشعبية. ليس هناك شك أن الحوادث هامة للتعرف وتميز المشاركين فى الحوار

ولخلق وهم وجودهم، ولكن من المهم ذكر أن فى شعبية القصة فإن التأثير السمع والحديث على أذان المستمعين واضح يجتهد الراوى فى تغيير وتبديل نبراته من أجل تجنب صوت أو .إيقاع واحد يصيب المستمع بالملل من خلال عرضه للإدءات المختلفة للأبطال، وهنا أيضا تشبه القصة الشعبية الدراما المسرحية ويقوم الراوى الفنان بدور الممثل.

- إذا حولنا نظرنا إلى الأعداد الكبيرة للحوارات سوف نكتشف أنهم يقوموا بإنعاش القصة وأنه مباشر ليس هناك تقريبا أى حديث مباشر. فالحوار بين الفنانان وحراس المدينة، بين الفنانان والملك، وبين نائب الملك وأبناءه، بين الأبناء والفنانان...إلخ، ليس فقط تعبيرات للأفكار والمشاعر، والنوايا والخطط ولكنهم يقوموا أيضا بهدف إضافى أيضا فى الإبداع، تطور وتقدم الحبكة والتصوير الزمنى للأحداث.
- الأسئلة البليغة أو البيانات تتعلق أيضا بخاصية السمع فى الأدب الشعبى وهم أيضا يؤثروا على أذن المستمع وإن هدف السؤال البليغ أو البيانى (سؤال لا يتطلب إجابة) فى أساس هو تدبيل صوت الحديث ولكن السؤال البلاغى له هدف إضافى بمعنى: تقوية التوتر فى الحبكة وخلق نوع من الوهم مع المستمعين بأنهم شركاء فاعلون فى القصة وليسوا فقط مجرد مجتمع سلبى. على سبيل المثال، عندما يسأل الحارس الفنانان "من أين أتيتما؟ وما هى صنعتكما؟ فالعامة أو المستمعين يعرفون الإجابة مسبقا حيث أنها قدمت فى بداية القصة وهذه المعرفة تضفى الشعور بالعلاقة والمشاركة بين العامة والراوى. ومن ناحية أخرى يتوجه السؤال "ماذا فعل نائب الملك؟ إلى المستمعين. فالراوى لا يشركهم فقط فى القصة ولكن أيضا يزيد التوتر، حيث أنه يخلق فجوة متعمدة فى تسلسل القصة.

- ينشأ شعور مشابه عن طريق التكرار فى القصة والذى يكون له أكثر من مهمة أو وظيفة . يزيد السماع المتكرر من تقويه الروابط بين العامة والقصة ويزيد من رغبتهم فى المشاركة فى القصة. يؤكد التكرار على بعض العناصر ويستطيع أن يضخم من حجم التوتر الدرامى. إنه يوقظ توقعات وآمال عند المستمعين. كلمات الملك هى على سبيل المثال: اطلبوا كل ما تشاءون. اطلبوا كل رغباتكم، ما هى طلباتكم ورجائكم؟ ما هى انواع التكرار فى القصة. التكرار مثل: المقابلات مع الملك، المفهوم، تخطيط وتنفيذ خطة "لاهج"، كل هذا يقوى التوتر فى الحبكة فى القصة.
- هذا إلى جانب أن العودة إلى الموقفان الخارقان يخلق نوع من التوازن مع المتناقض يقص "لاهج" حلم قابل فيه النبى محمد الذى أرسله إلى الملك: مثل هذه المقابلة يعتبرها المستمعين مقابلة فى العالم الأعلى فتتقنع الحقائق أو الوقائع الملك يصدق هذه المقابلة.

- ومن الناحية الأخرى يقص موسى اجتماعه أو لقاءه مع ملك السمك فى أعماق البحر والمهمه التى كلفه بها ملك السمك يقبل الملك هذه القصة أيضا وبالتالى يتم حل عقده الحبكة فى النهاية. ملك السمك يحتاج إلى لاهج حتى يقوم بأعمال النجارة فى قصره.

- نرى المتوازى المتناقض أيضا فى واقعتان الإلقاء فى البحر: الإلقاء الظاهر لليهودى موسى فى البحر بعد حلم لاهج والإلقاء الحقيقى للمسلم لاهج بعد الإقامة الظاهرة أو الوهمية لموسى فى الأعماق.

- وهكذا فإن الحدثان اللذان يسيران على خطان متوازيان ومتناقضان فى نفس الوقت ليسوا فقط مقويين للتوتر الدرامى فى القصة، ولكن يضيفوا أيضا مقياس ساخر للقصة. حيث أن أحد أساسايات السخرية هى البراءة المصطنعة (سخرية سقراطية) التى تتحرك ببطء عن طريق قوة السخرية والخداع الدائرى.

- هناك يجب أن نلاحظ أن فى الأدب الشعبى يخدم الحلم كاكتشاف للحقيقة عن طريق القوى الخارقة للطبيعة بمعنى قوى مقدسة بدون مكان أو وقت محدد تقوم بإنهاء مشاكل الإنسان. ووفقا لمنظور شعبى شهير يقود الاكتشاف فى الحلم إلى زيادة مكانه البطل مثلا (حلم إجابة، اكتشاف النبى الياهو، من الناحية الأخرى، يستخدم "لاهج" الحلم ولكن بطريقة معاكسة للتقاليد. هذا الفعل يعتبر مخالفة جسيمة للمعايير فى المجتمع واستخدام شئ للقوى الخارقة بأسلوب يتطلب تدخل قوى عليا خارقة (الخاتم فى السمكة) وعقاب رادع. وبالتالى يتم عقاب لاهج الذى ادعى اتصاله بالنبى محمد فى العالم الأعلى (الحلم فى عالم البشر فقط تصعد الروح إلى العالم الأعلى) بإلقاءه فى أعماق البحر.
- إن البناء والتركيز فى القصة المروية يتم التعبير عنه فى خاصية إضافية للقصة: تحديد عدد الشخصيات الممثلة. فالحبكة مركزة أو منصبه على ثلاث أبطال رئيسيين والمثلث البنائى للأبطال منعقد فى بناءه على البطل الإيجابى موسى، البطل السلبى لاهج، البطل المحايد الملك.
- تقع أحداث الحبكة فى التناقضات الواضحة للاعترافات المتداخلة والعداءات التى تمثل الديانان المختلفان، أو المتنافسان (اليهودية والإسلام) ←الملك وعلى الرغم من تمثيله الدين السائد (الإسلام) إلا أنه يلعب دور محايد، مفضلا أحدهم الذى يكون من الجانب الآخر. وهكذا تنشأ رقاس ذو ثلاث زوايا معروفة، الثلاث جوانب أو زوايا يمثلون سمه فولكلورية مميزة فى القصص الشعبى المشهورة فى جانب اليهودى المؤمن المخلص، فى الجانب الآخر المنافس المتهم وبينهم الملك المحايد، ففى النهاية ينتصر اليهودى ويثبت أحقيته واستضافته.

- وكنموذج رئيسى لقصتنا يمكن أن ننظر إلى حبكة سفر أستير، وهناك فى السفر تلميحات وإشارات عديدة فى حواراته وآياته وحبكية تشبه قصتنا، حيث تقوم الشخصيات الإضافية بالعمل كمساعدين لأحد الجوانب: نائب الملك الذى يساعد بالجانب الإيجابى أو حارس الطريق الذى يقف فى الحياد.

– وفى الحقيقة كل حكاية فى القصة مبنية على المثلث البنائى للأبطال مثلا: (الحكاية الأولى) البطل السلبى هو الملك، البطل الإيجابى هما الفنانان أما الأبطال المحايدين هم الحراس. تقوم الشخصيات الثانوية بأدوار ضرورية (نائب الملك) أو أدوار جماعية (حراس الطريق، أبناء نائب الملك، الوزراء) ليس لديهم دور أو مركز مستقل، ويكون وجودهم فقط لمساندة ومساعدة استمرار الحبكة.

– تم التغيير عن المثلث بطرق مختلفة مثلا: بنى الحمام فى ثلاثة أشهر، فكر الفنانان فى طلباتهم لمدة ثلاثون يوما.

- لقد أكدنا من قبل على أن هذا الجزء هو أساس القصة وأن كل الطرق والوسائل تتوافر لتقوية الشخصية الدرامية للعمل. وهكذا فالتناقضات بين القرية (التى لا يعرف سكانها شئ عن الأثاث أو ما هو الحمام). والفنانان عامل البناء والنجار، التناقضات بين الملك كمشرع للقانون (ذو مركز وسلطة) والفنانان الهائمان على وجههما الذين يقفان فى أدنى السلم الاجتماعى ويفتقروا لأسباب القوة من مال ومكانه: أيضا التناقض الدينى بين شخصيات البطلان والتى تظهر فى طلباتهم المختلفة، الاختلاف فى وضع ومكانة اليهودى كحاحب للقصر الملكى، ومكانته ووضعه كضيف مختفى حياته مهدده بالخطر فى بيت نائب الملك وهكذا.

- بالإضافة فى بداية القصة، يمثل الفنانان وحدة متفردة واحدة، "يجيب الرجلان" "يتقدم الفنانان"...إلخ. فى الواقع عندما يتهددهم نفس الخطر يعمل

البطلان كتوءمان ضد الملك. هذا الالتصاق والترابط مماثل أو مطابق لما في القصة العالمية كما ذكر Olrik والممثلة في "سندريلا" حيث تقوم الفتاتان بنات زوجة الأب بالاتحاد. أو مثل ما في قصة Hansel and Gretcl يتوقف هذا الاتحاد في الحكاية الثانية، عندما تفترق طرفهما ويصبحوا أبطال متنافسين أعداء.

- الحقيقة أن البطلان عملا معا، تجولا معا وكانوا مثل الأخوة، تعرضوا لنفس الخطر وتم إنقاذهما من نفس الموت، يقوى الاستقطاب للبطلان مع تقدم الحبكة.

- وفقا للتعليمات المقدمة من قبل، يمكن القيام بمناقشة حول بناء القصة وإشادته لمحتويات القصة: تعتمد الدراسة على نظرية Cloude Bermond الذى يتبع العالم الروسى Vladmir Propp والزوجان Maranda.

- من أجل بناء هذا النموذج من الضرورى معرفة عناصره الأساسية، وهى:

١- كوحدة رئيسه للقصة، تخدم فكرة الوظيفة والتى يمكن تفسيرها: الأفعال أو الوحدات التى عند جمعها وتلخيصها تكون أو تشكل القصة.

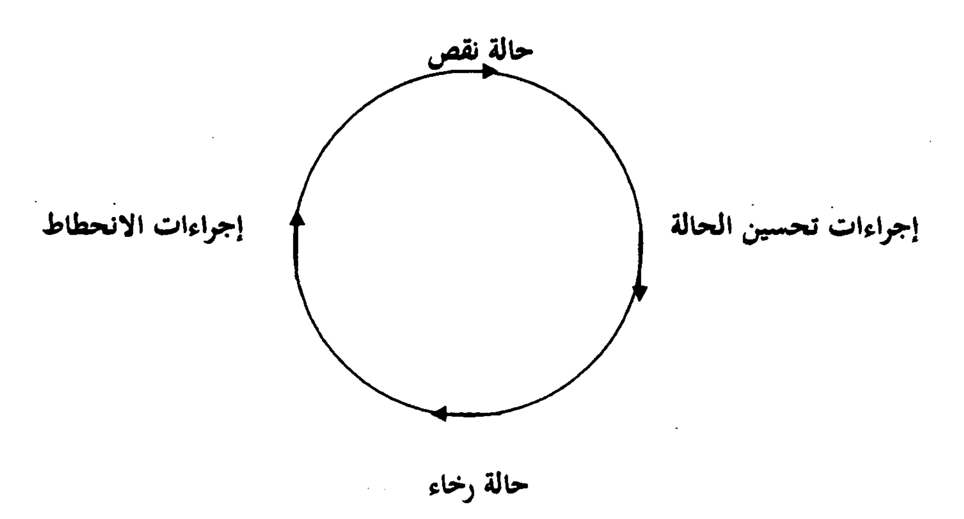
٢- تخلق المجموعة الأولى للوظائف الثلاثة استمرارية أساسية، هذا المثلث يوازى الثلاث مراحل التى تمر فى كل عملية. فى البداية إنها فى إطار الإمكانية وبعد ذلك نبدأ فى أن تصبح حقيقة. ثم فى النهاية تصبح مفهوما.

- وبناء على ذلك فنحن لدينا تتابع: (أ) الوظيفة التى تؤدى إلى الفعل (مثلا الأشياء المسموح بها والمحرمة). (ب) الوظيفة التى تدرك هذه الإمكانية (الفعل). (ج)الوظيفة التى تنهى العملية بالتأكيد والتنفيذ (قد تم الوصول للهدف أو تم القيام بشئ).

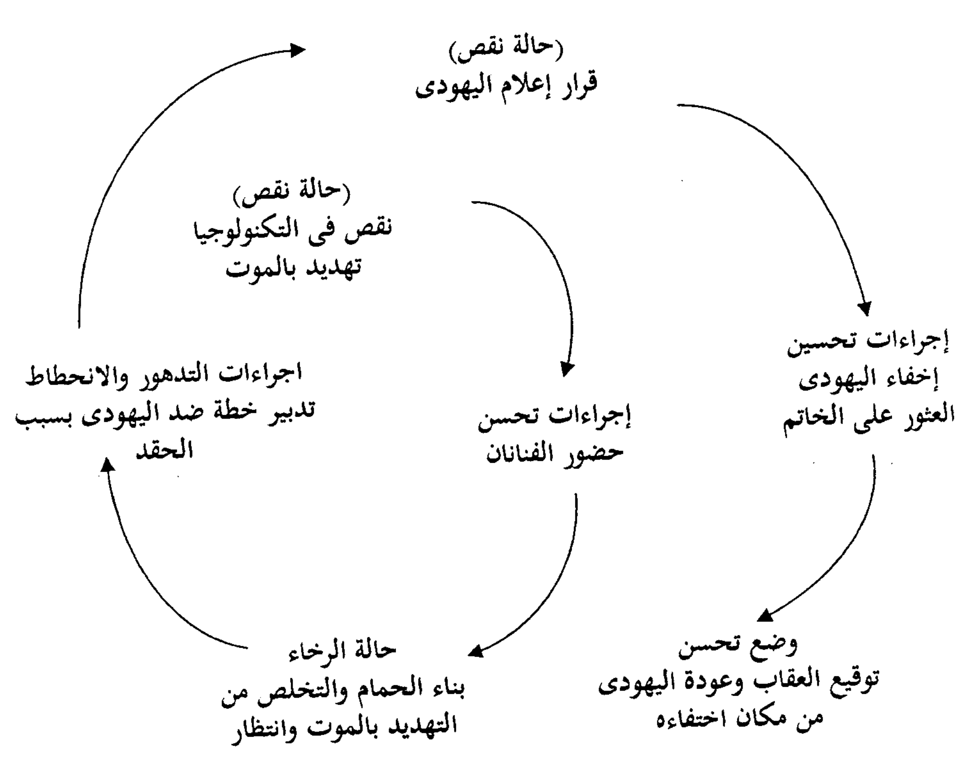
٣- إمكانية وجود اختيارات متناقضة لكل وظيفة مثلا:

الإمكانية أو القدرة	الفعـــل	النجـــاح
الهدف الذى يجب الوصول إليه (فى موقف موسى)	العملية التى توصل للهدف مخاطبة لاهج للملك واتهامه الباطل لموسى	يتم الوصول وتحقيق الهدف بإلقاء موسى فى البحر.
قلة الإدراك	**الفشـــل**	
تقص فى الفعل والحركة – تجنب الفعل	لم يتم الوصول أو تحقيق الهدف	

- إذا ما أضفنا متتاليات أساسية معا سوف نحصل على مكون واحد وهو "النموذج الأصلى" الذى يمثل التطور الأكثر حدوثا للمواقف. يتغير نظام إضافة المتتاليات الأساسية، مثلا الشرير يحاول القيام بعمل شرير –يتم القيام بالعملية الشريرة– ثم عقاب الشرير، الإجراءات العادلة– تنفيذ العقاب– المهمة التى يجب تنفيذها– الوسائل المستخدمة– استخدام الوسائل فعليا– إجراءات تنفيذ المهمة– نجاح الوسائل والمهمة المنجزة. وهكذا يمكن أن نرى قصتنا كتصور الحبكة التى تمر بمراحل سيئه وحسنه. (رسم ١).



- تبدأ أو تفتح الدائرة بحالة نقص وتنتهى أو تنغلق مع تحقيق حالة شك. من الواضح أن الراوى يمكن أن يستمر فى قصته مضيفا إليها أحداث أكثر. الحد الوحيد لهذا هو حل المشاكل والتحرر من التوتر الذى خلقته القصة. لا يمكن للقصة أن تنتهى فى منتصف عملية التحسين أو التدهور، كما رأينا وفقا لقانون البداية والنهاية.
- يمكن أن نقول أن قصتنا مبنيه على إيديولوجية تفاعل والتى تحدد أنه سوف يكون هناك حل لكل المشاكل وأن هناك استمرار كونى عالمى. إن النموذج الدائرى للقصة مستوحى أو مأخوذ من هذه الإيديولوجية.
- يمكن أيضا أن ترسم الخطة كما هو موضع فى شكل (٢):



شكل (٢)

- وهكذا تبدو الحالة وعملية الإبداع وكأنها:

الشرح والعرض: "منذ سنوات عديدة حكم ملك فى دولة بعيدة".

حالة النقص: بالنسبة للعامة (افتقارهم للآثاث، الحمامات..إلخ– التكنولوجيا).

١- إجراءات التحسين:

أ- مهمه يجب تنفيذها.

ب-عملية تنفيذ العملية.

ج- تحققت المهمة.

حالة الرخاء: تحققت المهمة (بناء الحمام، سعادة الملك، ووعده بمكافأة)

٢- إجراءات الانحدار او الانحطاط

أ- النية الشريرة على وشك التنفيذ.

ب- الفعل الشرير

ج- تحقق الفعل الشرير

حالة النقص: تحقق الفعل الشرير(صدق الملك، إتهام لاهج لموسى وأمر بقتل موسى)

٣- إجراءات تحسين:

أ- يجب معاقبة الشر

ب-عملية العقاب

ج-تنفيذ العقاب

حالة الرخاء: وقع العقاب ونفذ (تم إلقاء لاهج فى البحر).

النهاية:

"ليهلك كل أعدائك يا إلهى".

- كما رأينا هناك ثلاث حركات أو انتقالات فى القصة (تحسن– تدهور– إصلاح).

- وهناك أربعة مواقف للحبكة: (حالة الافتقار- الحالة المحسنة- حالة الافتقار- الحالة المحسنة).

وهكذا نرى أن هناك تكرار بالنسبة لتركيب بناء القصة. بينما يمكن للراوى أن ينهى قصته مع الحالة المحسنة الأولى، يمكن أيضا أن يختار أن يضيف أحداث جديدة والتى تكون أقوى والتى ترتبط بطريقة مع العقدة الأولى للحبكة لتخلق وضع افتقار أو انتقاد جديد.

- هذا النموذج لا يميز قصتنا فقط، ولكن يمكن تطبيقه على الكثير من القصص الشعبية. إنه يوضح أن الأدب الشعبى يروى بطريقة مصنفة أو مدرجه، وأن عناصر هذا التدريج أو التصنيف واضحه. إن ملاحظة بناء وتركيب الأدب الشعبى، أدب ليس له أديب أو كاتب، جعل العلماء يرسمون تشابه أو مقارنه بينه وبين بناء أو تركيب اللغة والتى تعد أيضاً نتاج غير واعى للإنسان، يمكن أن نتعلم من اللغة عن بناء تفكير الإنسان وعن طريق الإبداع لنشاطات الإنسان الروحية.
- إنه من المثير بالرغم من البناء المتشابه، فإن المحتوى الثقافى يمكن أن يكون مختلف تماما إن معرفة البناء يجعل من الممكن وضع جملة موجزة للمحتوى الثقافى للقصة بمعنى شكلها المجرد الذى يمكن أن يكون عام أو متداخل الثقافات، بالنسبة للإبداع والذى يوضح المحتويات الثقافية.

- ولقد أكدنا من قبل أن القيم الثقافية المنتشرة فى الروايات العامة والتى يتم التعبير عنها فى إبداع أدبى تحمل الكثير من الأهمية.

- وهكذا فإن قصتنا من ناحية أوجه النظر الرمزية ينتمى إلى النوع من القصص اليهودى التى تدور فى المجتمعات اليهودية فقط وليست موجودة فى مجموعة

القصص العالمية. هناك أعمال مختلفة لهذا النوع "البناء والرسام"،(*) و"عودة اليهودى من أعماق البحر"(**) والتى تحفظ فى الأرشيف الشعبى الإسرائيلى.

- إن أصل هذه القصة هو المغرب، تونس، (ليبيا، موريتانيا، تركيا، كردستان) اليهود الشرقيون واليهود من شرق أوربا المهاجرين إلى إسرائيل.

- وهذا فإن أمامنا الآن Oicotype (قصة يهودية) أدب يهودى مدعمه بالأدلة والذى يعتبر نسل مميزة وخاص لحقيقة الحياة اليهودية وواقعها فى هذا العالم. خلقت هذه الحقيقة أو الواقع فى الأدب الشعبى لكل المجتمعات اليهودية أنواع من القصص الخرافية والأساطير وأيضا أفكار خاصة متكررة للقصص الذى لا يوازيها أو يضاهيها شئ فى الهيكل الرئيسى للأدب الشعبى العالمى.

- تشير مقارنة الأشكال أو الروايات اليهودية المتعددة والقصص العالمية إلى اختلافات فى الثلاث محيطات الأساسية:

أ- فى كل الروايات اليهودية المختلفة نجد أن الحبكة على المستوى العالمى والدينى المتداخل.

ب- فى كل الروايات هناك نهاية بها صوت توجيهى (موعظة). الشرير المتهم الباطل غير اليهودى يأخذ عقابه ويسقط فى نفس المصيدة التى نصبها لليهودى. يكون العقاب فى معظم الأحوال وفقا لـ "العين بالعين":

- هنا نجد ضعف روايتنا بالنسبة للروايات الأخرى واضح: فى واحدة من الروايات العراقية يسأل الملك الرسام الذى انتهى من زخرفة القصر برسومات جميلة: ماذا تريد مقابل هذا العمل الرائع؟ ويجيب Kirahus الرسام سيدى أطلب من جلالة الملك أن يلقى بـ (Rambam الحاخام) فى البحر.

(*) راجع ألف ليلة وليلة (حكايات الملك بونان والحيكم رويان) المترجمة مكتبة محمد صبيح المجلد الأول.

(**) راجع حكايات ألف ليلة وليلة (الصياد مع الفريت)، المجلد الأول.

- في رواية أخرى من التقاليد اليمينة اليهودية والتي تقترب كثيرا من روايتنا (حتى في أسماء الأبطال) يسأل الملك البطل المسلم ماذا يفعل باليهودى موسى فيجيبه: ألقيه حيا في البحر حتى يكون طعام للسمك.
- هذا الطلب الصريح من العدو -أن يلقى بعدوه أو بخصمه في البحر- طلبه وزير الملك بصراحة، وبهذا يحدد الخصم مصيره وقدره في نهاية القصة مثل ما حدث في سفر أستير حيث تم عقاب هامان بنفس الطريقة التي كان ينوى أن يوقعها على عدوه.

- من الناحية الأخرى، لا تجد الحكاية الأولى من قصتنا (حالة النقص، عملية التحسين) حالة التحسين في بداية الحبكة في شبيهاتها. البداية كما ذكر من قبل، تضيف من عملية تضخيم التوتر الدرامى حيث أن الأبطال ليسوا بأعداء في بداية الحبكة ولكن في مراحلها الأخيرة.
- تقع أحداث الروايات اليهودية مع خلفية للبحر الذى يتم التعبير عنه بطريقتان:

١-يجد البطل خاتم الملك المفقود في بطن سمكة وهكذا يحدث انقلاب واضح في البحكة، مفهوم العالم الدينى لطرق الله الرائعة والقدرة الإلهية.

٢-يعود البطل من الأعمال كرسول ويقص قصة (مقبوله من المستمعين) عن العالم في أعماق البحر وحول المهمة المكفلة إليه من قبل ملك البحر أو (ملك السمك).

- نرى في هذه الحكاية أيضا أن جوده بعض الروايات للقصة أفضل من روايتنا.
- في معظم الروايات يأمر الملك نائبه أن يعثر على الخاتم وإذا لم يجده سوف يموت هذا مثلا في الرواية العراقية اليهودية السابق ذكرها.
- "في أحد الأيام عندما كان الملك جالسا في شرفه قصره وينظر إلى البحر سقط من اصبعه خاتمه الثمين الذى يحمل اسم الملك محفورا عليه، وفي الحال يأمر

الغطاسون بالنزول للبحث عنه. غاص الغواصون إلى أعماق البحر بحثا عن الخاتم فى كل مكان ولكون بدون فائدة، وازداد غضب الملك واشتعل. ودعا وزيره الأكبر وقال له إذا لم يعثر على الخاتم المفقود خلال أربعون يوما سوف يقطع رأسه.

- ارتعب الوزير الأول حيث كان من الواضح له أن الملك عازم على قتله وأن الخاتم المفقود ما هو إلا حجة ظاهريه. كيف وأين يمكن أن يجد الخاتم: حتى الغواصون لم يجدوه؟ وفى نفس الوقت، ما هى جريمته وما هو خطأه إن الملك هو الذى أضاع الخاتم؟ ولكن لا يوجد معارضه لأوامر الملك. وبدأ الوزير الأول يعد أيامه الأخيرة فى الحياة.
- مرت الأيام وتغيرت ولم يعد للوزير الأكبر شهيه للأكل. ازداد جسده ضعف ونحافه وتغير شكل وجهه. لقد نسى أيضا أن يزور صديقه الحاخام كما اعتاد أن يفعل كل أسبوع. باختصار سوف يتم إعدامه لمذا يستمر فى علاقاته مع صديقه؟
- وانتظر الحاخام الذى يعيش فى جزيرة بعيدة زيارة صديقه الوزير الأكبر وكان يشتاق لهذه الزيارة، ولكن لم يحضر صديقه. فكر الحاخام أنه ربما وقعت حادثه ولكن عندما مر أسبوعان آخران ولم يظهر صديقه بدأ الحاخام فى القلق عليه؛ لماذا لم يحضر؟
- كان الحاخام يحب السمك. وبناء على طلبه، أحضر له صديقه الوزير الأكبر سنارة يصيد السمك أثناء زيارة من زياراته السابقة. استخدم الحاخام السنارة كثيرا وفى مرة جذب من البحر سمكة وعندما فتحها لينظفها وجد فيها خاتم الملك. كان يعرف هذا الخاتم جيدا ووضعه فى اصبعه".

- لقد لاحظنا بالطبع فيما سبق أن البحر له وظيفة حاسمة فى تطور الحبكة فى الروايات اليهودية. من الناحية الأخرى لا يحقق البحر أى وظيفة فى القصة

العالمية، ويتم رشوه الوزير على يد الملك (كما فى قصة Ahihar أحيقار) يختفى تحت الأرض (كهف أو قبو) وفى النهاية يتم انقاذه.

- يعتقد Noy أنه ربما السبب فى التبديل حيث تلميح ارتباط بالعهد القديم، وكما فى المواعظ الشعبية بالآية: "سوف أحضر من باشان. سوف أحضر شعبى ثانيا من أعماق البحر" (المزامير: ١٣٥).

- هذه الآية من المزامير يمكن تفسيرها ليشير إلى هؤلاء الذين غرقوا فى المياه كشهداء وأيضا فى نهاية الأيام عندما ينتقم الله من أبطال أدوم (كنعان) الأشرار.
- إن الكلمة العبرية التى تعنى "سوف أحضرهم ثانيا" يمكن أن تفسر على أنها "سوف أعود إليهم بالتوبة".

- يمكن أن تكون المواعظ من هذا النوع هى السبب فى جلب البطل اليهودى من أعمال البحر، وأن ترتبط العودة الخارقة للطبيعة من العالم الآخر بأعماق البحر والعودة للاجابة على العدو. بجانب هذا، الآيات التى تسبق وتلى هذه الآية تجعل من الصعب على المفسرين الأوائل. والمهاجرين الأوائل فهم النص. هذه الآيات تتحدث أيضا عن خضوع الأعداء "ولكن الله سوف يصيب رؤوس الأعداء ويجرح رأس واحد مثل جوشى المشعر أو يوقف اعتدائاته) (المزمور: ١٣٦).

- ومناقض لروايتنا فإن البطل اليهودى فى معظم الروايات المختلفة هو "حاخام" فالبطل الإيجابى فى الحبكة شخصية عظيمة يقف مساو لوظيفة رئيس الوزراء. وقد يكون الطيب الرئيسى وهو يهودى ذو كبرياء يحافظ على القانون ومن الناحية الأخرى عالم يقف الحاخام فى القصة بكبرياء أمام كره عدوه، الوزير المنافس الذى من واقع الحقد يتهمه باطلا. فى النهاية يتغلب الحاخام اليهودى على عدوه الوزير بمعنى أنه ينتصر ويفوز بفضل الله وحبه. وهكذا فكل مجموعة فى قصة تتألف من ملك ووزيران متنافسان توجد فى القصص العالمية يرجع

أصلها إلى القصص الشعبية اليهودية. الوزير المنتصر هو الحاخام ضد عدوه الشرير الذى ينافسه ولكنه يسقط فى نهاية القصة فى الحفرة التى حفرها.

- الحقيقة أن بطل قصتنا يهودى بسيط وعامل بناء بدون بيت أو مأوى، مؤكدا على دنو طبقته ومكانته الاجتماعية وهكذا يقوى الاستقطاب الدينى والطبقى الموجود بينه وبين الملك. من الواضح أن ضعفه يزيد من انتصاره ويجعلها تظهر بوضوح أكثر فى نهاية القصة.

- فى الحقيقة بداية القصة تشير إلى ضعف المكانة الاجتماعية لدى البطلان المتجولان. اللذان بالرغم من أهمية صنعتهما يجبروا على الترحال من بلده إلى أخرى. ويقرروا أن يستقروا من متاعب الطريق والترحال فى قرية محرم فيها ذكر أو التحدث باسم أى شئ جديد أو غريب وحيث يكون عقاب أى تعدى هو الموت.

- نجد أن هذا القانون الغريب فى موضع الحرص والسؤال حيث يقال أن الملك يحكم دوله بعيدة بمعنى البعد بالنسبة للزمن والوقت أيضا البعد الجغرافى، عزله هذه البلد أتوماتيكيا تضفى عليها شخصية وسمات خاصة واستثنائية تكون مختلفة تماما عن العالم الواقعى اليومى للراوى والمستمعين.

- وحيث أن الفنانات المتجولات لا يرتبطوا بمكان محدد ولكن يرحلون من منطقة إلى اخرى يعرض حياتهم، ووفقا للمنظور العام للخطر، السبب فى وجهة النظر هذه الإيمان بأن الذهاب من العالم المعروف والدخول إلى عالم مجهول وغريب يميز بداية المخاطرات والمغامرات، حيث يتحمل الدخيل مسؤولية ما يحدث له. كلما ابتعد المرء عن بيته كلما اقترب من نهايته.

- ولكن كلما مر الوقت فى المنطقة الجديدة كلما قل الخطر بمعنى المجهول يصبح معلوم وهكذا يقل الخطر. وبالطبع كلما طال مقام الأبطال كلما تحسنت أوضاعهم. اقنعوا الملك بأن يطلق سراحهم ووعدوه بأن يبنوا له حماما سوف

يعجبه، نفذا الرجلان وعدهما وفرح الملك وأثنى على عملهما وشكرهما لأنهما جلبا الفائدة والخير لبلاده وأكد لهما أنه فى مقابل ذلك سوف يلبى كل طلباتهما.

- يجب علينا أن نشير مرة أخرى أنه عندما غير الأبطال أراضيهما لم تتهدد حياتهما بالخطر فقط ولكن هناك شئ فى هذه الحقيقة حسن من مكانتهما.

- ليس هناك شك أن طلب نائب الملك يخدم كنوع من نقطة البداية للخلاف بين الصديقان. ثم التلميح بذلك فى فهم الفنان اليهودى موسى تلميحات نائب الملك. ولكن الفنان المسلم لاهج لم يفهم شئ ولم يكن مصير نائب الملك يعنيه فى شئ ولا يمس قلبه.

- يشير ذكاء اليهودى موسى وتعاطفه مع نائب الملك إلى الفارق المستقبلى بينه وبين شريكه ويقوى ترابطه مع العامة. إنه كاستمرار مباشر لهذا الذى يظهر فى طلباتهما المختلفة، والتى تعمق التناقض بين صورتهما ومنظورهما للحياة. يطلب لاهج حصان وسرج مزين بالأحجار الكريمة، منزل مؤثث، ومائه ألف قطعة ذهبية، وهكذا فهو يعطى الأولوية للأشياء المادية ويختار هناء اللحظة.

- من الناحية الأخرى الأخرى يطلب اليهودى موسى أن تقدم له سمكة أسبوعيا كل يوم سبت. أمان دائم ينبع من المعيار الدينى لليهودى، بدون تحديد مكان أو زمان رفضه للسعادة والهناء السريع، والمشابه فى القول: "لترمى أو تلقى خبزك".

- يوضح ويؤكد دليل على ذكاء موسى الذى يفضل المستقبل عن الحاضر، والسعادة الروحية الدائمة عن المكانة المادية العابرة.

- تظهر هذه المبادئ الأساسية فى الروايات المختلفة للقصة، كما فى واحدة من الروايات من تركيا يقول اليهودى: "اعطى إمكانية حرية التفكير والرأى والكرامه لكل يهودى".

- لم ينخدع اليهودى بأحاديث المتوددين المقنعة ولكنه ثبت على مكانه وعلى رأيه محققا رغباته ورفض تلقى المال أو الذهب.

- وكما رأينا فإن **ذكاء اليهودى موسى وإيمانه بعقيدته اتخذا كقيمة ثقافية واجتماعية فريدة فى المجتمع اليهودى.** خصائص مثل هذه هى **الرسالة الثقافية للقصة** وأن هذا ما يعطى للبطل اليهودى قوته، يصبح الأساس الثابت الكامل. تكشف القيم الثقافية عن نفسها عن طريق عرض قوتهم، ولكن البطل الذى يمثل القيمة الإيجابية يستطيع مصارعه الأفعال السلبية وممثلون هذه القيم. إنه لا يتجنب الخطر فقط ولكنه يمحى السلبية عن طريق اكتساب قوة أكثر ويمكن أثناء العملية وعن طريق هذا يوضح الوزن الثقافى لقيمه.

ووفقا لهذا أيضاً فإن العناية الإلهية تأخذ جانب البطل الذى يرتبط المستمعين بقيمه الثقافية. وهذه المساندة الإلهيه تظهر فى قصتنا عن طريق العثور على الخاتم داخل السمكة، والمرتبط أيضا بطلب البطل الصريح فى الحصول على سمكة ليوم السبت (طلب دينى) وهكذا من الواضح أن التهديد لحياة اليهودى ليس مجرد تهديداً على الوجود المادى لفرد ولكنه تهديد لمعيار دينى يأتى من أعلى.

التهديد نفسه –الإلقاء فى البحر– له أهمية فى تقدير نظام القيم فى القصة: يفقد الشخص الطريق، وهكذا لا يمكن وضعه فى القبر وفقا لعقيدة أو دين موسى وإسرائيل. وهكذا فإن إلقاءه فى البحر فى حد ذاته تهديد للمعايير العقائدية التى تصدر من النظام الإلهى.

* * *

ليس هناك شك فى صعوبة تدريس القصة بسبب المغزى العاطفى أو الوجدانى يعنى مواجهة اليهودى ضد المسلم وتمثيل المنافس المسلم وإثبات خطأه وأحقيته العقاب.

- ربما يكون من المناسب للمدرس أن يوضح للتلاميذ ويشير إلى أن أصل هذه القصص يظهر التفوق الأخلاقى والروحى للبطل اليهودى. والذى يكمن فى ظروف الحياة على الأرض، وفى العالم وأن هذا نتيجة لفاعل الواقع التاريخى.
- فإن التخطيط ضد اليهود انتهى أكثر من مرة فى فناء وإبادة المجتمع اليهودى. ولكن القصص الشعبية باقية لتعطى صورة عن عالم الأقلية اليهودية كما يحلو لها. إنها تعبر عن الرغبات الخفية للأقلية المختلفة عن وضع الواقع الراسخ. ولكن بينما أن هدف التوثيق التاريخى هو تفسير الوقائع: مناسباتها، نتائجها.
- فإن هدف القصص الشعبية خلق متعة جمالية للمستمعين وتعليمهم أيضا وتثقيفهم وتربيتهم على تخفيف مصاعب الحياة ليس فقط للوقت الحاضر.

الهوامش

1- Staal A. Edith mesuproth (jewish communities Retale- Hebrew) Jerusalem, 1970.
2- Noy, D. Jewish Folktales From Morocco, New York 1968, Introduction.
3- Olrik, A "Epi Laws of Folktale Narrative", The study of Folktale, (ed. Dundes A) Englewood Cliffs, 1965.
4- Bremond, C., "Morphology of the French Folk take", Semiotica 2, 1970.
5- Propp, V. Morphology of the Folktale, Bloomington, 1958 (1920).
6- Noy, D. Jewish Folktales From Tunis, Jerusalem, 1968, No. 40.
7- One of Versions Printed: Jewish Iragi Folktales (Edited and annotated by Dov Noy), Tel Aviv, 1965, Tale No. 111.



إشكاليّة المفهوم المعاصر للقراءة

د.محمد الكحلاوى(*)

"عندما يتعلق الأمر بالقراءة، يكفي أن نضع السؤال ليبرز(...) مشكل كبير، وهو كيف ينبغي أن تقرأ، وما هي شروط القراءة الجديدة ومقاييسها؟"

عبد الفتاح كليطو، مسألة القراءة، ضمن "المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية"(عمل جماعي)، ط٢، الدّار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٩٣

تُطرح اليوم مسألة تحديد مناهج القراءة وآلياتها بقوّة على المشتغلين بالنّقد والدّراسات الأدبية ومقاربات تحليل الخطاب، فالقراءة غدت اصطلاحا إشكاليّا متعدّد الدّلالات في ذاته ، يتجلّى عبر مناهج تحليل وأدوات فهم وتأويل، صار من أهمّ نتائجها تنوّع مقاربات النصوص وتعدّد مداخل دراستها، ومن ثمّ اكتشاف متواليات معانيها وتملّي دلالات رموزها، و إنشاء آفاق أوسع لإدراك شعريّة لغتها وفنيّة مبانيها وأساليبها. ذلك أنّ النّسق المعرفي لمفهوم القراءة يتأسّس في مجمل نظريات المناهج المعاصرة، انطلاقا من فكرة الرّهان على تعدّد المعنى وتجدّد حياة النصّ بتجدّد فعل النّقد والقراءة ، إذ أصبح من البديهي أنّ كلّ نصّ أدبي أو غير

* – جامعة قرطاج تونس، كلية العلوم الإنسانية– جامعة الملك خالد، السعودية.

أدبي من جهة كونه نسيجا لغويّا رمزيّا، ونظام علاقات دالّة بين مفردات وجمل، لا يمكن أن يمثّل بنية دلاليّة متجانسة ومتكاملة يمكن أن نردّها إلى معنى واحد أو تصوّر محدّد المعالم. ويكاد يستغرق في زمننا هذا مصطلح القراءة مفاهيم: التفسير والشرح والتأويل والتّحليل السيميائي ونظريات تحليل الخطاب، والتّفكيكيّة، وفلسفة التأويل philosophie herméneutique ، وجماليات التلقي، ذلك أنّه صار يشاركها أسسها النظريّة ومبادئها المعرفيّة المؤسّسة. فلقد بات مصطلح القراءة يمتح من المادّة المعرفية المرجعيّة الحاضنة لهذه المناهج عند كلّ تنظير أو تحديد لمناويل اشتغاله بشرح النصوص وتأويلها. وهو ما شرّع لوجاهة الاستخدام المتداول لمصطلح القراءة بوصفه رديفا للمناهج المعاصرة، و دالّا على متنها المعرفي وعدّتها النظريّة، ليندرج محمول مفهومه في نسق البنية النّظرية النّاظمة لابستمولوجيا خطاب المنهج ولعلوم النصّ في الفكر النّظري الأدبي والنقد المعاصر، فصار متداولا استعمال توصيفات للقراءة مثل: "قراءة تأويلية"، أو" قراءة نقديّة"، أو" قراءة بنيوية"، أو "قراءة سيميائية"، أو "قراءة تفكيكيّة"، أو "قراءة وتحليل لخطاب......" فكأنّ استعمال مصطلح "القراءة" في مجال الخطاب المعاصر، أصبح دالّا دلالة لزوم على استناد مرجعيّ إلى مبادئ المنهج ومجمل مفاهيم النظريّة العلميّة، سواء أكانت في مجال العلوم الإنسانيّة أو ارتبط حقلها المعرفيّ باللّغة واللّسانيات أو بالفلسفة ونظريّات تحليل الخطاب.

ومن، ثمّ أصبح اليوم مدلول مصطلح القراءة في استعمال النّقاد وسائر المشتغلين بشرح النصوص وتأويلها، محمّلا بدلالات معرفيّة ومنهجيّة متعددة لم يكن لها أي حضور في المؤلفات القديمة، سواء منها اللّغوية أو البلاغيّة أو الفلسفية أو الأدبية أو مصنّفات الفكر الدّيني ، ولم يجر استخدامها سابقا، كما تطوّر مفهوم التّأويل من مجرّد آليّة في التّفسير، تُعتمد لحلّ التعارض الكائن بين ظاهر النصّ وباطنه – رغبة في تجاوز المجاز إلى الحقيقة– إلى نظرية في الفهم ذات أسس معرفيّة وعلميّة دقيقة

ومتماسكة تفهم النصّ في أبعاد وجوديّة (أنطولوجيّة)، وفلسفية معرفيّة، ودلاليّه لغويّة متعدّدة ومتنوّعة.

لقد بدا لنا من الوجيه أن نشتغل استنادا إلى المادّة المعرفيّة الواردة في المتون النظريّة – المتعلّقة بمسألة القراءة و آليّات التّأويل أو الّتي جرى استخدامها في الغرض – على فكّ شفرات مقولة القراءة من حيث هي نسق معرفيّ ومنوال منهجي يُمارَس ، غرضه فنّ الفهم، ومطلبه إدراك الدّلالة وتأويل الرّمز. لا سيّما أنّ استعمال مصطلح القراءة، يكاد يفيد ذاك الكلّي Universel الجامع لفنون النصّ وعلومه (المناهج النصّية ونظريّات تحليل الخطاب) وعلوم التأويل وفلسفته، استنادا إلى الهيئة الّتي تحدّدت بها بنيتها المعرفيّة في أنساق الفكر المعاصر. معنى ذلك أنّنا سنشتغل على دراسة مشكلة نظرية القراءة وسبل إجراء أدواتها، باعتبارها استراتيجية في الفهم وفنّا في التأويل، شهد نسقها المعرفي تكوّنه استنادا إلى المفاهيم الجديدة الّتي أرست أسسها مناهج العلوم الإنسانية واللّسانية وتيّارات الفكر الفلسفي المعاصر (الفينومينولوجيا والوجوديّة والتّفكيكيّة وفلسفة اللّغة)، ذلك أنّه كان لمباحث "نظرية الأدب" كما صاغها الشّكلانيون الرّوس وطوّرها جاكبسون Jakobson وتودوروف Todorovو جيرار جنيت Genette و للسيميائيات وجماليات التّلقي وما ارتبط بهما من مفاهيم هيرمينيطيقا النصّ الأدبي، الدور البارز في صياغة تصوّرات جديدة لفنّ قراءة النصّ من خلال تجديد النظر إلى اللّغة مادّة القول الرئيسة ومظهر الفنّ والجمال. ولذلك منحت المناهج الجديدة اهتماما محوريّا للقارئ، وأعطت أهميّة كبرى لدوره الفاعل في بناء جماليّة النصّ الأدبي، واستكناه أنسجة دلالاته اللّامتناهية الّتي أصبح تحديدها مرتبطا بمهام القارئ/ النّاقد الّذي يتفاعل تفاعلا جدليّا خلّاقا مع لغة النصّ. و من ثمّ لم تعد الدّلالة بمثابة المعنى الّذي أودعه المؤلّف في ثنايا النصّ، و وجب إظهاره و الكشف عنه، إذ المعاني تتعدّد بحسب سيّاق القراءة وأفق الانتظار ومسارات فنّ تأويل اللّغة انطلاقا من الوعي العميق

بإمكاناتها اللاّمتناهيّة، فنجم عن ذلك أن أصبح إمكان فعل القراءة مشروطا بالوعي بخصوصيّة النصّ المقروء: محدّداته البنيوية، لغته، خصائص أسلوبه، مرجعيته النظرية، مجاله المعرفي أو الفنّي الجمالي (إشكالية الجنس الأدبي أو النّوع السّردي أو الشعري)، طبيعة القراءات المنجزة حوله سابقا.

وهكذا، لمّا كان التأويل من جهة تعقّد بنية مفهومه و تنوّع أسسها النظريّة المرجعيّة، أبرز المصطلحات إشكالية في علاقته بالقراءة والمقروء (الأثر، الكتابة، النصّ، الخطاب، الصّورة....)، فقد بدا لنا أن نتّخذ من مجاله النظري أفق نظر لمعالجة مسألة القراءة، مفهوما ونسقا معرفيّا ، منطلقنا في ذلك المتن المعرفي الّذي راكمته المناهج الحديثة وعلوم اللغة وفلسفات التأويل والسميائيات و الفينومينولوجيا. و ثمّ يكون هدفنا الإسهام في إنجاز مقاربة علميّة تحتكم إلى نسق تطوّر تاريخ مفهوم القراءة في علاقته بمناهج النّقد و علوم التأّويل، و هو ما قد يقتضي منّا ضرورة البحث في نظام المنطق الدّاخلي المتحكّم في نسق ولادة هذا المفهوم واستحالته مصطلحا متداولا، يحيل إلى بناء نظريّ قابل للاستخدام، في التعامل مع النصوص الأدبيّة وغير الأدبيّة، و في فكّ شفرات أنظمة التّواصل و أشكال الخطاب.

١- إشكالية مدلول المفهوم المعاصر للقراءة

لقد شغل مفهوم فعل القراءة، بمعنى التّلاوة، وتعلُم القراءة أو "الإقراء" – بوصفه تلفّظا لسانيّا للكلام المكتوب– بحسب العبارة البيداغوجيّة المعاصرة الأمم والشّعوب منذ القديم[1]، وفي البيان العربيّ نجد أنّ من معاني مادّة قرأ: الضمّ والجمع و التفقّه والتبليغ والتحمّل والأداء، ممثّلا في الحفاظ على صحّة النصوص سندا ومتنا، ومن معانيها أيضا تتلمذ إليه، وأخذ عنه العلم، فيقال قرأت على فلان وقرأ عليه، أي حفظ عنه وأجازه[2]. ولهذا صلة متينة بدلالة تسمية كتاب اللّه بـ: "القرآن"، قال ابن منظور: " يسمّى كلام اللّه الّذي أنزل على نبيّه صلّى اللّه عليه

وسلّم كتابا، وقرآنا وفرقانا ومعنى القرآن الجمع ، ويسمّى قرآنا لأنّه يجمع السّور فيضمّها، وقوله تعالى: إنّا علينا جمعه وقرآنه(القيامة/١٧)، أي جمعه وقراءته . أمّا قوله: فإذا قرأناه فاتّبع قرآنه(القيامة/١٨)، قد قال في شأنها ابن عبّاس رضي اللّه عنهما: فإذا بيّنا لك بالقراءة، فاعمل بما بيّنا لك بالقراءة"[3]. ويبدو أنّ مثل هذه التصوّرات الأوليّة المتّصلة بمفهوم القراءة قد صارت بمثابة التّراث المرجعيّ لتحديد دلالة استعمال تيمة "القراءة" في الخطاب العربي المعاصر ، من جهة كونها أصبحت تحيل إلى أدوات منهجيّة وقواعد نظريّة تتضمّن شروطا للفهم، هدفها كشف المعنى وتأويل رموز النصّ وتملّي لغته، استنادا إلى ثقافة القارئ وأفق انتظاره. لاسيّما أنّنا نجد من المقاربات التي يؤثر أصحابها القول: إنّ "القراءة ... قديمة في التّعامل الأدبي لدى العرب، إذ مورست تحت أشكال مختلفة، وعلى أكثر من نصّ أدبي، و لكن دون تداول هذا المصطلح"[4].

وهنا تجدر الإشارة إلى أنَ اعتماد مصطلح القراءة منهجا وأداة في الفهم والتّأويل تنتهي في مداها البعيد إلى إعادة كتابة النصّ المقروء، وهو التصوّر الّذي قد تمّ تداوله على نطاق واسع في النّصف الثّاني من القرن العشرين، و ارتبط التّنظير له بالفكر الفلسفي والعلوم اللّسانيّة والكتابة في مجال النّقد الأدبي ومباحث العلوم الإنسانيّة الّتي كان من أهمّ مجالات اشتغالها دراسة السّياق الاجتماعي والتّاريخي للنصّ والخطاب و أثر ذلك في تشكيل الدّلالة.

يبدو أنّ الدّروس الّتي ألقاها الكسندر كوجيف Alexendre Kojeve (١٩٠٢-١٩٦٨) حول "فينمنولوجيا الرّوح" في فلسفة هيجل ونُشرت سنة ١٩٤٧ في كتاب وسمه بـ : "**المدخل إلى قراءة هيجل** Introduction a la lecture de Hegel)[5]، قد مثّلت أوّل تأليف علميّ يحمل في منطوق عنوانه شيئا من المعنى الجديد للقراءة، كما اعتبر الفيلسوف الفرنسي لويس التوسير .L

Althusser(١٩١٨-١٩٩٠)، أبرز من اهتمّ بقضايا مفهوم القراءة في بعدها النّقدي، فأثناء كتابته حول الفلسفات ذات المنحى الإيديولوجي ومنها الماركسيّة، اتّضح له أنّ القراءة تعني أساسا السّعي إلى إدراك ما لا يصرّح به النصّ، فهي إعادة فهم لمضمون النصّ من خلال علاقته بتلك السّياقات غير المعلنة. وفي هذا المضمار جاءت فكرة التطلّع إلى معرفة المسكوت عنه في النصّ، وهي معرفة يتوقّف إدراكها على سعة أفق القارئ وطبيعة الأدوات المنهجيّة والمداخل التّي يعتمدها بالتوازي مع سعيه إلى استعادة سياق النصّ[6].

لقد تمّ بالتّوازي بين سياق التنظير للتّأويل في الفكر الفلسفي كما أسهم في صياغته هيدغر M.Heidegger وفوكو Foucault ودريدا Derrida وريكو P.Ricoeur وسياق مجال الأدب وسائر مباحث علم اللّغة والسيميائيات والسّرديات انطلاقا ممّا كتبه بارت R Barthes وبورس Peirce وإيكو Umberto Eco وغريماس Greimas و جنيت Genette–G ، التّنظير فعل "القراءة"، بوصفه فهما للنصّ ومقاربة عميقة للمعاني والدّلالات تستغرق الشّرح و التّفسير والتّأويل والتّفكيك لوحدات النصّ وعناصره و أنسجة لغته، و بوصفه ممارسة نقديّة متعدّدة الأبعاد: لغويّة أسلوبيّة، شعريّة جماليّة، نصّيّة بنيوية فلسفيّة، تاريخيّة، تنتهي إلى إعادة كتابته كتابة جديدة، فتكثّف الحديث لدى المنظّرين المعاصرين عن ممارسة القراءة النقديّة Lecture critique بالنّسبة إلى النصوص الأدبيّة وغير الأدبيّة، فوقع تجاوز ذاك المفهوم الأوّلي للقراءة والإقراء المتعلّق بالمعنى التعلّمي البيداغوجي.

و قد كان تودوروف T. Todorov أوّل من رصد ملامح التّحول الجذري في مدلول القراءة، حين قال: "إنّ مصطلح القراءة قد اكتسى في الآونة الأخيرة بعدا اصطلاحيّا واضحا في حقل النّقد الأدبي، بمختلف اتّجاهاته. ويصعب التّمييز في نظرنا ما بينه وبين مصطلح القراءة في التّداول العادي، فالقراءة تعني الفهم أوّلا

وأخيرا فعاليّة الفهم مشتركة (...)، فأن أقرأ كتابا، فهذا يعني في الفهم العادي أنّ ألمّ بشتات المعرفة التّي يحتوي عليها، بعد أن أفكّ رموز الخطّة التّي كُتب بها، لأنّ الفهم لن يأتي إلاّ بعد قراءة الخطّة أوّلا"[7]. و حين يتعلّق الأمر بمعرفة خطّة الكتاب، فإنّها تعني الإحاطة بما قبل النصّ في مستوى اللّغة والمنطلق والمقاصد، وما بعد النصّ، ويشمل ذلك بنية الخطاب ونسيج الدّلالة ورمزيّة الّلغة ، لتشكّل هذه الخطوات الاجرائية في مجملها قاعدة نظريّة للتفسير و الفهم، ومدخلا إلى الإحاطة بالمعرفة المتضمنّة في ذاك التأليف، و إدراك المعاني وأساليب قولها وإيرادها.

و من ثمّ تمّ رسم مداخل و إمكانات تحديد شعريّة الخطاب الإبداعي الّتي مدارها على جماع الخصائص الفنيّة والإنشائيّة للغة النصّ الّتي بها يتميّز الأدب عن الكلام العادي ومنها تتكوّن أدبيّته، إذ وظيفة اللّغة في الأدب جماليّة فنيّة في جوهرها. وهو ما مثّل محور اهتمام مركزيّ في أعمال رواد نظريّة الأدب من الشكلانيين الرّوس خاصّة(١٩١٥-١٩٣٠م)، حيث انشغل أصحاب هذه النظريّة بطرائق تحلييل الخطاب الأدبي بما هو صيغة و شكل في أداء المادّة الحكائيّة (السّرد) أو قول الشّعر، على نحو من البناء والأسلوب يُجلّي الوظيفة الشعريّة للّغة[8]، كما انشغل المنظّرون لـ"علم النصّ" بدءا من كرستيفا kristeva وبارت، ثمّ تودوروف وجنيت، بتحديد مداخل معرفة النصّ الإبداعي من جهة نسيجه اللغوي و إدراك إنشائية الخطاب الأدبي ، ومن ثمّ اكتشاف إمكانات الإحاطة بمجموع المبادئ والمتعاليّات النصية المتحكمة في إنتاج النص وطبعه بأسلوب وجمالية محدّدين. و ممّا نجم عن ذلك أن غدا فعل القراءة إنتاجا مستمرّا للمعنى وبحثا مسترسلا في الدّلالة وفكّ الرّموز والإشارات من قبل ذات القارئ، الّتي صارت ترى في القراءة اشتغالا لذيذا على فكرة لا نهائيّة النصّ. وهو ما ولّد مصطلح "الكتابة الثانية" الّتي "لا تعني تعليق ذاتيّة كاتب النصّ أو مؤلّفه فحسب، بل إنّنا إزاء النصّ نقوم بتعليق ذاتيتنا أيضا أي ذاتيّة القارئ، وذلك باندماجنا في العالم الذّي يفتحه لنا

النصّ وبتملّكنا لأشيائه (...) من خلال فعل القراءة والتّأويل ذاته"[9]، ومعنى هذا أنّ القراءة صارت مستويات ومراتب في الفهم والإدراك، ورؤية في بناء موقف من النصّ ومن قدرته في الدّفاع عن نفسه من جهة النّفي والإثبات[10]. إنّها فتح لآفاق كتابة جديدة، و لا متناهيّة المدارات لنسيج يطرّز عناصر النصّ ضمن نسيج نصّي أداته اللّغة، متجدّد في دلالاته ومتنوّع في إشاراته و رموزه وآفاقه.

٢- القراءة في النّقد المعاصر: النّسق المعرفي.

انطلاقا ممّا تقدّم، أمكننا أن نطرح عدّة تساؤلات، ماهيّ محدّدات الاستعمال المعاصر لمصطلح القراءة من جهة دلالته الابستمولوجية و محموله المعرفي؟ وكيف تشكّل نسق القراءة في المناهج المعاصرة، و استوى أداة للنّقد ومنوالا للتّفسير والفهم والتّأويل، مطلبه تقصّي الدلالات القصية للأثر المكتوب، و طرق أوجه تجلّي جمالياته؟

يمكن أن ننطلق في مقاربة هذه المسألة من الرّأي القائل إنّ القراءة lecture بالمعنى الحديث هي فكّ كود (شفرات/رموز) الخبر المكتوب، وتأويل نصّ ما، وتعني القراءة الجمعيّة تأويلات متعدّدة، لنصّ عبر مستويات مجازيّة غالبا. معنى ذلك أنّ للقراءة أشكالا تتجلّى عبرها. منها القراءة الأعراضيّة Lecture symtomale ، وهي منهج قراءة نقدية(...) يدّعي الكشف عن غير المكشوف عنه، أي ما وراء السطور أو ما وراء اللّغة (métalangue) في النصّ(معنى المعنى)، وتبيان علاقته، بنصّ آخر.

و لعلّ هذا يقتضي تحديد كنه المقروء Lisible، باعتباره موضوع القراءة، الّذي يتمثّل في ما يمكن أن يُقرأ، لا أن يُكتب؛ أي النصّ التامّ الذّي ينحصر فيه دور القارئ(11) ونشاطه النظري الّذي من خلاله يتطلّع – القارئ – إلى إنشاء كتابة ثانية للنصّ تنفتح به على آفاق للفهم و التأويل أوسع . و للإشارة فإنّه من المقروء جاءت فكرة "المقروئيّة، باعتبارها قابليّة في النصّ، يحيّنها القارئ المؤول"[12].

وتعتبر مساهمة الفيلسوف الفرنسي سارترSartre في مسألة القراءة، اكتشافا لإمكان تحوّل القراءة إلى إعادة إنتاج من شأنها أن تضفي نوعا من الحركيّة على النصّ وتمنحه الوجود بالفعل. ذلك أنّه اعتبر الأثر الأدبي "خذروفا غريبا لا يوجد إلاّ بالحركة، ولابدّ لإبرازه إلى الوجود من فعل ملموس هو القراءة، بحيث لا يدوم وجوده إلّا بدوامها، وما عدا ذلك فهو مجرّد خطوط سوداء على ورق"[13]. ومؤدّى ذلك أنّ القراءة، "لا تعدو أن تكون ذاك الفعل السحري البسيط الذّي يلغي المادّة المكتوبة ليتمكّن من روح النصّ، ويسمع صوته، وينفذ إلى أغواره... إنّها إنصات لخطبة النصّ وإصغاء إلى صوته والتقاط معناه"[14]. فيكفي أن تنطلق من طرح سؤال محوري لتلج هذا العالم السحري، يمكن أن يكون هذا السؤال: ما هو المبدأ الفنّي المتحكّم في إنتاج النص و بنائه الفنّي؟ أهو الإبداع المعتمد على الغرابة أم التوليد المؤسّس على التفاعل بين النصوص؟[١٥].

يبدو من الرّاجح اعتبار التّناص Intertextualite بمثابة المدخل الأساسي لمثل هذه القراءة؛ عائد إلى طبيعة التصوّر الجوهري للتّناص، من حيث هو "مصطلح، مفهوم يقدّم مجموعة من الإجراءات النّقدية للتفسير، (و صار يعدّ) من الأفكار الأساسيّة في النظريّة الأدبيّة المعاصرة"[١٦]. وقد اصبح في الكتابات التّنظيرية المتخصّصة في ذلك، بمثابة "مدخل شعري لا يلغي المداخل الأخرى ولكن يتفاعل معها و يغنيها [١٧] فالتّناص منهج نقدي ينتمي مفهومه إلى مرحلة ما بعد البنيوية وبالتحديد إلى النقد التفكيكي الّذي أعاد النّظر في كثير من مسلّمات نظرية الأدب الحديثة، سيما المتعلقة منها بالتفكير البنيوي [١٨]، إذ في ضوء نظرية التّناص تم تجاوز التصوّر الذي يعتبر النصّ الأدبي مجرّد إبداع ذاتي أو بنية فنية مستقلّة، كما هو الشأن في التصور البنيوي ، فبناء النص يتأسس وفقا لنظرية التّناصّ داخل فضاء فنيّ، يسمح له بالانفتاح على نصوص متنوعة، يحكمه في ذلك الترابط والتداخل والتفاعل.... وهو من ثمّ لا يعدو أن يكون إلاّ إشارة فنيّة مفتوحة على نصوص سابقة

وأخرى لاحقة[١٩]، فتتعدّد بموجب ذلك قراءاته، وتأويلاته، وتتنوّع آفاق فهمه انطلاقا من طبيعة سياقه، إذ لكلّ نصّ سياق لغوي وتداولي ينشأ فيه ويتحكّم في نسق بنائه[٢٠]، كذلك الشّأن بالنسبة إلى صلته بالنّصوص السّابقة له، سواء كانت تلك الصّلة ظاهرة أم خفيّة[٢١]. و قد نتج عن هذا الوضع الجديد بخصوص تصوّر مفهوم "النصّ" والقراءة، كما تشكّلا منذ فترة ما بعد البنيوية مساران يحدّدان معالم تصوّر ممارسة فعل النّقد[٢٢]، من جهة ارتباطه بنسق القراءة:

الأول: يندرج ضمن تعدّد المناهج والنّظريات وتضافرها في ضوء مفهوم التّناص الّذي اخترق جلّ المجالات البويطيقي (مباحث الشّعرية) والسيميوطيقي والأسلوبي والتداولي والتفكيكي Desconstruction رغم ما بين هذه المناهج من اختلافات وتناقضات .

الثاني: يقوم على اشتراط قراءة النص الأدبي، ورصد أدبيته انطلاقا من فهم نوعيّة العلاقة التناصيّة الكائنة والممكن نسجها مع غيره من النصوص الواقعة في مجاله الحواري وسياق إنتاجه.

لقد كان لمثل هذا المنظور المتعلّق بصياغة علاقة النّقد بالقراءة أثره في اعتبار فعل القراءة في الخطاب النّقدي المعاصر فعل ممارسة " يتأسّس على رؤية نقديّة، تشارك في تسنين قواعد إنتاج النصّ (ملاحظة بلاغته، اختياراته في الكتابة، سياقاته...) وهوما يبرهن أنّ مثل هذه القراءة لا يمكن أن تكون إلاّ متعدّدة"[23]. ترتبط في جوهرها بتحوّلات نسق النّقد وبناه المعرفيّة المؤسّسة. إذ لم يعد " النّقد مجرّد وقوف على مطبّات نصّ ما أو إشارة إلى أبعاده الجماليّة؛ إنّه كلام على الكلام، والكلام على الكلام صعب كما يقول التوحيدي، و (النّقد) من هذه الزّاوية على الأقلّ مغامرة محفوفة بالمخاطر؛ إذ كيف يقي النّقد نفسه من فتنة الكلام، كيف يضمن لنفسه أن يفكّ النصّ، ثمّ يعيد تركيبه، دون أن يسقط منه ما به يكون هو؟"[24]. وهكذا تصبح القراءة ليست مجرّد شرح للنصّ المدروس أو تقويم له(...)

بل إنّها تعني الوقوف عند الأسئلة المركزيّة الّتي يثيرها حضور نصّ ما، في ثقافة ما، عبر مجمل تاريخها. غير أنّ الدّارس لا يمكن أن يقي نفسه التيه ومكره، إلاّ متى تمثّل الإشكاليات الّتي يثيرها النصّ المدروس"[25]. وتبعا لذلك يغدو تجدّد حياة النصّ ممكنا من خلال تعدّد أنماط القراءة وتجدّد مناويلها، لا سيّما أنّ النّقد المعاصر صار يرى في "أيّ نصّ ينسجم مع القراءة الواحدة، الّتي تفنيه، يسقط لا محالة، في النسيان، ويصبح كائنا أثريّا ذا قيمة متحفيّة. أمّا النّصوص الّتي تفيض على القراءات جميعا أو تلتفّ عليها واحدة، واحدة، فتتمثّلها في كيانها، فهي الّتي تستمرّ متجدّدة مع الأيّام، حيّة بقوّتها"[26]. و هو ما يدفع بنسق القراءة بدوره أن يكون هدفه " كتابة تُنسج حول كتابة أخرى...و عالما يجسّد عوالم"[٢٧]، و ممّا يمكن استنتاجه في هذا المستوى أنّ القراءة بوصفها " نشاطا ذهنيّا إبداعيّا متعدّد الأشكال، لا تخرج عن كونها شرحا، أو تعليقا، أو تفسيرا، أو تأويلا، أو تحليلا، أو تشريحا، أو تقويضا(تفكيكا)، أو نقدا، أو كتابة، أو إنطاقا لما أنطقته القراءة الأولى التي مورست على النصّ الأدبي"[٢٨].

و لقد تجلّت ملامح حضور هذا التصوّر الجديد للنّقد في علاقته بالقراءة عبر أشكالها المتعدّدة في الخطاب النقدي العربي المعاصر. ويظهر ذلك مثلا من خلال دعوى أدونيس إلى ضرورة تجاوز حضور الاتّجاهين التقليديين: الإديولوجي، والمدرسي – في النقد العربي المعاصر– إلى نقد جديد ينطلق من " الخروج عن هذين الاتّجاهين(و) لا يصدر من موقف مدرسي يضيق أفقه، وإنّما يحاول أن يقرأ النّص بذاته، ويقدّم هذه القراءة باعتبارها احتمالا نقديّا –تقويميّا– من ضمن احتمالات عديدة، إنّه لا يقدّم مجموعة من الأحكام القاطعة. وإنّما يكشف عن نظام آخر؛ أي أنّه يكشف استقلاليّة النصّ، ولا يعتبره أداة إديولوجيّة، وإنّما يتناوله كأفق أو كتحوّل أو صقل"[29]. وهنا تبرز معالم إشكال محوريّ ، يصعب حلّ أطرافه، ومركز هذا الإشكال، أنّ المفهوم الّذي صار متداولا للقراءة، "متعدّد، ليس له أدوات

واضحة، ولا مرجعيّة قارّة، ولا موضوع خاصّ، ويمكن أن يظهر كلّ مرّة في احتمال مفهومي (...) ممّا يعني أنّ اقتران (القراءة) بالنّقد يزيد في تقوية درجة (هذا) الإشكال ولا يحلّه قطّ، (ويدفع إلى تجلّيه) في صورة بدائل مثل: قراءة بنيويّة، قراءة نقديّة، قراءة سياسيّة، قراءة سوسيولوجيّة، قراءة أسلوبيّة، قراءة موضوعاتيّة"[30]. غير أنّه إذا نظرنا في المسألة انطلاقا من جوانب أخرى، ألفينا " للقراءة المتعدّدة" مزايا، لعلّ من أبرزها أنّها تحتضن نسيج النصّ في تعدّد دلالاته، ورمزيّة بنية لغته وتنوّع مداراته، ومن شأنها أن تتيح إمكانات متنوّعة لمعرفة مظاهر جمالياته، و إدراك أوجه حضورها في جسد النصّ، فتغدو خطابا نقديّا مداره نسيج النصّ المقروء وأوجه تجلّيات خطابه الإبداعي الناظمة لخصائصه الفنيّة الّتي استحال بها أدبا رفيعا وفنّا جميلا، أمّا حين يتعلّق الأمر بالنصوص غير الأدبيّة في مجالات الكتابة التّاريخيّة والفلسفيّة والصّوفيّة مثلا... أو في حقول أخرى يهيمن عليها البعد التّداولي كالخطاب الإعلامي والخطاب الدّيني والخطاب السياسي، فإنّ "القراءة المتعدّدة"، من شأنها أن تساعد على فهم استعمال الّلغة في بعدها التداولي والحجاجي الّذي يكشف عن مسارات آليات الإقناع، والاستراتيجيّات الّتي يعتمدها الخطاب المتداول في الإبلاغ والتواصل، فضلا عن توفّر إمكانيّة مقاربة النصّ المكتوب أو الخطاب المتداول، استنادا إلى وجهات نظر و أدوات تحليل دقيقة ، تفحص مكوّنات نسقه المعرفي وتساءل فرضياته ومبادئه، انطلاقا من طبيعة السياقات الفاعلة في إنتاجه و آليات اشتغاله[31]. و تستند كلّ مناويل القراءة والتّحليل هذه في احتذاء نماذجها المعرفيّة المؤسّسة لمبادئها إلى اللّسانيّات، ذلك أنّ النظريّة اللّسانيّة صارت تمثّل اليوم قاعدة لدراسة الخطاب في فروع معرفيّة أخرى، ممّا يعجّل إلى أقصى مدى بإدماج الخطاب على تلك الصفة في الدّراسة العامّة للّغة والتّواصل"[32]. يترتّب على ذلك أنّ إدراك المفهوم الجديد للقراءة في الفكر المعاصر استنادا إلى هذه المقتضيات، قد أصبح يمثّل شرط إمكان تحقيق التنوّع في تعدّد زوايا النّظر إلى

النصّ سواء في أنسجته الدّلاليّة وبناه المعرفيّة أو من جهة استعماله للّغة في بعدها الحجاجي والتّداولي. واليوم تكاد تجمع الكتابات التنظيريّة التّي تهتمّ بموضوع النّقد والقراءة على ذلك. وللإشارة فإنّ مثل هذا "التصوّر للقراءة، يندرج ضمن الاتّجاه ما بعد البنيوي، ومن ضمنه التّفكيكيّة التّي تقوم على مبادئ التعدّد والانفتاح، (كما) تندرج في هذا السياق جماليّات التلقّي ونظريّات القراءة التّي تؤكّد أهمّية دور القارئ في إنتاج النصّ"[33].

وإذا أردنا أن نخلص إلى مستوى آخر هامّ من مستويات سبر أغوار مفهوم القراءة في تعدّد مناويله، استوجب الأمر منّا التطرّق إلى أبعاد تتجاوز المظهر التّعبيري للنصّ المقروء، بحثا عن "إيحاء بدلالات أخرى نحسّ بوجودها على وجه الاحتمال، لا على وجه التّصريح، (ذلك) أنّ فكرة الدّلالة الثّابتة للنصّ (...) تتعارض بشكل واضح مع واقع الأمر الذّي يشير إلى أنّ النّصوص لها خاصيّة جوهريّة، وهي قابليتها على الدّوام لأن تُقرأ في كلّ العصور من زوايا مختلفة وجديدة"[34]. ولقد بدأت بعض البحوث المتخصّصة تقرأ الخطاب الأدبي قراءة تجمع بين الحجاج والتّداوليّة والتّأويل من جهة وتستند في مستوى التّعامل مع لغة النصّ إلى اللّسانيات والمناهج النصّية.[35]

و هكذا فإنّ أوجه التّأثير بين حقول المعرفة الإنسانيّة ودوائر الفكر النظري والأدبي المعاصر، صارت متبادلة تقوم على التّشارك فيما له صلة بتصوّر مفهوم القراءة وطبيعة أدواته النظريّة والرّهان على إمكانات إجرائها على النصوص، مهما كان نوع جنسها الأدبي الفنّي أو حقلها المعرفي: فلسفي، أو تاريخي، أو اجتماعي، أو حضاري ... أو مجالها التواصلي: خطاب ديني، أو إعلامي، أو سياسي." فكأنّ القراءة، في التّقليد الأدبي المعاصر، مفهوم جامع لكلّ الأنشطة الإبداعيّة و الفكريّة الّتي تثمرها النصوص الّتي نمارس عليها قراءة ما"[36]

و هنا يمكن القول إنّه لئن شهد تاريخ المعرفة البشريّة ولعا واهتماما كبيرين بقراءة الكتب المقدّسة إلى فجر العصور الحديثة، فإنّ ذاك الاهتمام وما تبعه من محاولات شرح وتنظير تجدّد راهنا، فبرزت للوجود إشكاليّة "قراءة النصّ الدّيني" في ضوء ثورة المناهج المعاصرة مع اختلاف مقاصد مثل هذه القراءة الّتي صارت تُطرح بالتساوق إلى جانب إشكاليّة قراءة النصّ الأدبي. غير أنّ المشكل في الدّعوة إلى هذه القراءة يراهن غالبا على بلوغ معنى معيّنا بذاته، أو نفي معنى قائما، و هو ما يؤكّد وجاهة ذاك الرّأي القائل: لقد "ارتبط فعل القراءة في التّاريخ الأدبي العربي وغير العربي غالبا، بفكرة التقاط مضمون الرسالة من النص"(...) وقد ساهم الاشتغال بالنّصوص الدّينيّة ومحاولة فهمها في تثبيت هذا التصوّر، وانتقال التّعامل به إلى النّصوص الأدبيّة البشريّة حتّى إنّ مفهومي النصّ والمعنى النصّي، كانا دائما دالّين على مضمون ثابت في مواجهة قرّاء متعاقبين، عليهم دائما أن يصلوا إليه باعتباره عين الحقيقة في كلّ الظّروف والأحوال"[37]. ويقابل التعدّد في مفهوم القراءة بحسب الأزمان و الأنساق المعرفيّة والأدوات المنهجيّة، ذاك التعدّد في تجلّيات النصّ، مهما كان جنسه أو مضمونه، إنّه –كما سبقت الإشارة– تعدّد يرتبط بنسق اللّغة وببنية الخطاب، وهو تعدّد لفظي ودلالي وتداولي ورمزي... و لهذا فإنّ "التعدّد في مظاهر النصّ يشير إلى أنّ مفهومه يظلّ سلبيّا، رهن شروط الإبداع والأجهزة المستخدمة في القراءة والتلقّي، ومن ثمّ فإنّ فعل القراءة المرتبط بالنصّ، يكون حتما متعدّدا معقّدا (هو الآخر)، يراعي الطّبيعة التّركيبيّة للنصّ من حيث البناء والدّلالة"[38]، عندها تصبح "القراءة" ممكنا من الممكنات المقترحة (في الفهم والتّأويل) ولا تلغي المقاربات الأخرى"[39]. ولقد حاول بول ريكور. أن يحدّد طبيعة العلّة الكامنة وراء تعدّد أشكال القراءة وأنماط الفهم، فرأى " أنّ النصّ لدى الباحث في فنّ التأويل يكتسب معنى متعدّدا (ومردّ ذلك في نظره عائد إلى) تعقّد نسيج العلاقات الرّابطة بين روافد العالم الّذي يحيل إليه النصّ (ومنها) الأحداث

والمؤسّسات و الأشخاص والوقائع الطبيعيّة أو التّاريخيّة"[40]. و هذا الرّأي من شأنه أن يطرح ضرورة حدّ هذا الإشكال المتعلّق بإقرار فكرة تعدّد قراءات النصّ، وتنوّع مداخل تأويله، الّتي لا تستدعي بالضّرورة القول بلا نهائيّة القراءة والتّفسير، و "ربّما ولهذا السبب، فإنّ العقلاء من الباحثين يستعملون عبارة تعدّد القراءات والمعاني ويستهجنون عبارة لا نهائيّة القراءات والدّلالات، فالتعدّدية تفترض نواة معنويّة قارّة، في حين تدمّر مقولة اللاّنهائية كلّ أساس نقيس عليه اختلاف القراءات في المرحلة الواحدة وفي المراحل التّاريخيّة المختلفة"[41].

استنادا إلى ما تقدّم بيانه، يبدو من الوجيه سوق إشارة تتعلّق بمدى التفاعل المكثّف بين الخطاب النّقدي العربي المعاصر وسياقات الوعي النظري المتصّل بالطّرح الإشكالي لمسألة القراءة الجديدة في تعدّد مناويلها النظريّة، وتنوّع مجالات استخدامها بحسب خصائص النصّ المقروء، وطبيعة الحقل الدّلالي للخطاب الذي يتّخذ منه القارئ/النّاقد محورا لاشتغاله. فكان من أبرز نتائج ذلك أن "تسرّبت تلك التصوّرات التّي آل إليها مصطلح القراءة (في الثّقافة الغربيّة المعاصرة) إلى التّنظير العربي، بل ظهر مصطلح "القراءة" في الخطابات التّي سعت إلى التّعريف بمسألة القراءة الأدبيّة ومناهجها ونظرياتها، بقدر ما ظهر تواتر كلمة "قراءة" في عدد من الخطابات التنظيريّة، والتطبيقيّة"[42] الأخرى.

و هنا وجبت الإشارة بخصوص تشكّل المرجعيّة التّاريخيّة لبناء النّسق المعرفي لمفهوم "القراءة" بالمعنى المعاصر، أنّ هذا التصوّر الدّلالي الجديد جاء نتاج حركة فكر ونقد ارتبطت بأشكال من الشرح والتفسير والتّأويل الدّيني والفلسفي للنّصوص المقدّسة، حيث تبلورت حركة نقد النصوص الدّينيّة اليهوديّة والمسيحيّة، وتشكّلت تقاليد القراءة التاريخيّة الفيلولوجيّة، ضمن ما يصطلح عليه بحركة "النقد الكتابي" La critique biblique[43]، التي خرجت بموجب ثورة المعارف اللّسانية وعلوم تحليل الخطاب وفلسفات النقد والتفكيك لتؤسّس لمناويل جديدة في التعامل مع النصوص

تنفتح على الجمالي، و تنشد المعنى في لا تناهيه، و تشيّد للفهم الّذي يصل جوهر فعل الكتابة بمسألة وجود الكائن و مطلق المعنى. و هو ما ساعد على اتّساع أشكال حضور التصوّر المعاصر لمفهوم القراءة المتعدّدة، و لماهيّة النصّ في علاقته بلغة الكتابة و تقنياتها، حيث لم يعد هناك مفهوم للنصّ له وجود مسبق خارج مفهوم الكتابة والقراءة، و من ثمّ يبدأ في الظهور تشكّل جديد لمفهوم أدوات الشرح، و التفسير، و التّأويل في علاقتها بسيرورة إنتاج الدّلالات وطبيعة الشروط الّتي تتكوّن ضمنها طبقات المعنى اللّامتناهي الّذي تؤكّد وجوده الجوهري نظريات القراءة المعاصرة.

و لقد انتقلت تلك التصوّرات المعاصرة لمفهوم القراءة إلى سائر مجالات دراسة الإنتاج الثّقافي، والفكري، والأدبي القديم و المعاصر، ولم تبق فحسب أسيرة دائرة التّعامل مع النّصوص الأدبيّة والأثار الفنيّة. بل امتدّت إلى مجال التّاريخ والعلوم الإنسانيّة و الانتربولوجيا و مدوّنات الموروث الحضاري، لتشمل سائر أنظمة التّواصل والرّموز والعلامات، بل اخترقت بقوّة، بالنسبة إلى المجال العربي، حقل لأبحاث المتعلّقة بمسائل نقد التّراث الأدبي والفكري و دراسة الإسلاميّات، وقضايا التّفسير والتّأويل ذات الصّلة بمعاني القرآن الكريم ومعرفة دلالات آياته. وتعمّقت دوائر هذه المشاغل الجديدة في الثقافة العربيّة المعاصرة، لتصبح من أبرز مجالات اهتمام الخطاب العربي المعاصر، و لتدمج في نسق اشتغالها عناصر معرفيّة، وأدوات منهجيّة ذات مرجعيّة فلسفيّة و إبستمولوجيّة معاصرة(الألسنيّة ونظريات تحليل الخطاب ومناويل المناهج المعاصرة)، مع أخرى نابعة من مكوّنات البناء الإبستمي للعلوم الدّينيّة واللّغويّة، كما تمّ التنظير لها في أمّهات مصادر الثقافة العربيّة الإسلاميّة(كتب البلاغة، وأصول الدّين، و أصول الفقه، وعلوم القرآن والتّفسير...). ولقد خلّف ذلك جدلا معرفيّا عميقا متعدّد الفروع ما يزال يشهده الخطاب العربي المعصر، حول المنهج و أوجه استخدام أدواته، و حول مدى وجاهة الرّهان على

المفهوم الجديد للقراءة، و طبيعة مداخل و صله بما جاء في أمّهات مصادر الثقافة العربية والعلوم الإسلاميّة!

و لقد كان لذاك التصوّر الإشكالي الجديد لمفهوم النصّ الّذي وضعت لبناته الأولى كرستيفا ونظّر له بارت و تودوروف، عميق الأثر في توجيه مسار نسق القراءة و توسيع مجال تأثيره الّذي ارتبط في أساسه بالرّهان على فكرة تعدّد المعنى، و القول بلا تناهي سيرورة التّدلال Signifiance الّتي من خلالها تُرصد قدرة النصّ (الأدبي) السيمولوجيّة، ومتع الرّمزي فيه. إذ النصّ بحسب كرستيفا[44]، يتجاوز كونه بعدا لغويّا بحسب التحديد اللّساني، وإن تشكّل من اللّغة، إلى كونه نوعا من الإنتاجيّة الدّالة، و التحويل الدّلالي الّذي يعيد توزيع نظام اللّغة، و لا تتوقّف سيرورة انتاجه للمعنى والدّلالة، و لذلك فهو يتجاوز في بعده الأقصى فكرة الأجناس الأدبيّة، و تراهن كرستيفا على استعمال بارت لمصطلح الكتابة، بدل الأدب، وترى في تكثيف الاشتغال على مستويات دلالة فعل الكتابة و رصد تجلّياته النصّية، ممارسة دالّة و أغنى- بالنسبة إلى النصّ- باعتبارها مساءلة مستمرّة للعلامات و لسطوة الأنساق و حيرة منتجة أمام اللّغة، وإقامة قلقة وممتعة في عوالمها. و من ثمّ فالنصّ لا يعدو في تصوّر كرستيفا إلّا أن يكون نظاما من الرّموز ونسيجا من العلامات الدّالة سيميائيا.

و لقد دفع هذا التصوّر بارت إلى الإعراض عن مفهوم الأثر الأدبي، الّذي يصدر عن تمجيد لعبقرية الكاتب على حساب الفنّ و يجسّم قيمة متحفية أثريّة، أكثر ممّا يحيل على السيرورة، وتعلق النصّ بنصوص أخرى داخليا وخارجيّ. ومن ثمّ كان حرص بارت كبيرا على الرّهان على مفهوم النصّ باعتباره ممارسة دّالة وانتاجية ، إنّه في نظره فضاء للعب، كتابة مشدودة إلى المتعة، إلى اللّذة الّتي لا تنفصم[45]. وتبعا لذلك تبرز أهميّة تجاوز أفق القراءة التقريريّة للنصّ إلى كتابة ثانيّة له تنظر إلى متن النصّ باعتباره إيحاء connotation يضعنا في سياق وحدات دلاليّة متنوّعة:

أساسيّة وإضافيّة. و الإيحاء كما يوضّح غريماس أسلوب صعب تحديده، وهذا ما يوضّح تعدّد التعريفات الّتي أحدثها. ويمكننا تعريف الإيحاء في علاقته بالتقرير، فالإيحاء هو نقيض التقرير، وللمصطلح تاريخ طويل. فقد استعمل في القرون الوسطى ضمن المنطق المدرسي ، كما استعمل في المنطق الإنجليزي بالإضافة إلى توظيف بولمفيلد له، إلاّ أنّ المصطلح اشتهر أكثر مع أعمال حركة كوبنهاجن خصوصا مع اللّساني الدّنماركي يالمسيلف (وعنه) أخذه بارت وطبّقه في (كتبه) عناصر السيمولوجيا ونسق الموضة وبارت بقلم بارت"[46]. وهكذا امتدّ تأثير هذا التصوّر السيميائي الدّلالي للنصّ إلى الفضاء الثّقافي العربي ، فصار اليقين جازما أنّ النصّ قد يبرز" في ثوب شفاف يرى القارئ من خلاله المعاني دون أدنى جهد وكدّ للذّهن. وقد يقدّم في تعابير مبهمة وغامضة تحتاج إلى إعادة النّظر لتفهم وتؤوّل. وقد يصاغ في تمثيل تدرك معانيه الحرفيّة ولكنّها غير كافيّة لإدراك المغزى واستخلاص العبرة(...) إنّ النصّ لا يتمظهر في شاكلة واحدة، و إنّما في كيفيّات وراءها قصديّة المؤلّف، ومراعاة مقصدّة المخاطب، والظّروف الّتي يُروّج فيها النصّ"[47]، . و لقد اتّسع مجال تأثير المفهوم الجديد للنصّ في دوائر الخطاب النّقدي للفكر العربي المعاصر و نفذ إلى أروقة البحث الأكاديمي، فغدا التصوّر الأكثر تداولا لتحديد ماهيّة مقولة النصّ من جهة العلاقة بالدّلالة، لينتهي أحيانا إلى اعتباره "حقا (بمثابة) حيّز كلامي أو مقالي يتعدّد معناه، وتتفاضل دلالته وتتنوّع مقاماته، وتختلف سياقاته، وتتعارض بياناته، وتترتب مستوياته، وتتراكم تسرّباته ..." [48]. وهكذا بما أنّ النصّ "لا يقدّم كلّ ما في جعبته على سواد الصّفحة، فعلى المتلقّي (القارئ) أن يلجأ أحيانا كثيرة إلى القيام بعمليّات استدلاليّة بسيطة أو معقّدة "[49]، للفهم والإدراك، ولتحصيل المتعة الجماليّة الّتي قد ينسجها أثر تلقّي نصّ ما، بكيفيّة تختلف عن أشكال تأثير نصوص أخرى في القارئ/ النّاقد.

٣- روافد التنظير للقراءة نسقا معرفياً

يمكن رصد نسق اشتغال المفاهيم والتصوّرات- الّتي أسّست لمناويل القراءة ومداخل طرق الدّلالة، وسيرورة تشكّل المعنى وتجلّيات جماليّة المقروء في أبعادها التأويليّة ذات الصّلة بأنطولوجيا اللّغة- من خلال حقل معرفي آخر يرتبط بدوره بالتّنظير للنصّ نعني مجال الفكر الفلسفي. فقد أدخلت تحوّلات جديدة على مفهوم النصّ والخطاب، أسهمت أركيولوجيا فوكو في صياغتها من ناحيّة وتفكيكيّة دريدا (ت٢٠٠٤) من ناحيّة أخرى، صيغت من قبل خطوطها المحوريّة على الأخصّ فلسفات الوجود: الفينيمنولوجيا و الهيرمينوطيقا (النظريّة الفلسفيّة للتّأويل وعلومه) بدءا من هوسرل E. Husserl (ت ١٩٣٩ م)، الّذي "أسهمت أفكاره الفلسفية في تزويد نظريّات التّأويل الأدبي و نظريّات القراءة بالخلفيات الفلسفيّة، الّتي أعادت النّظر في سلطة الذّات في الكتابة، و في مفهوم القصديّة، (باتّجاه) تحرير اللّغة من هذه السلطة"[50]. و لقد شهد موضوع اللّغة في علاقته بالكتابة والذّات و المعرفة و الفنّ اهتماما بالغا و إشكاليّا، مع هيدغر (ت١٩٧٦م)، ثمّ غادمير(ت٢٠٠٢م) و بول ريكور، فجاءت الصياغة الفلسفيّة الفينومينولوجيّة للّغة على نحو إشكالي، لكونه يربط تصوّر ماهيّة اللّغة بمسألة طرح حقيقة الكائن والوجود، إذ حدث التحوّل من الانشغال بمسألة تعدّد المتواليات الدّلاليّة للنصّ في مبناه ومعناه إلى تجديد النظرة إلى الخطاب، ومن ثمّ إلى النصّ واللّغة في علاقتهما بالوعي والذّات و قضايا وجود الكائن، بطريقة تعيد وضع الماهيّات في الوجود، فظهر النّزوع إلى محاولة إنشاء مفهوم للنصّ يرى فيه أفقا أنطولوجيّا، يرتبط بمعنى الكائن، وفضاء للحريّة، يمكن أن تعيد من خلاله الذّات اكتشاف نفسها، و الوعي بكينونتها. وهذا ممّا يمكن أن يحيل إليه قول هيدغر: إنّ " الوجود يسكن اللّغة "، ومثّل أبرز محاور كتاب ريكور " الذّات عينها كآخر" (Soi-Meme comme un autre). لقد أفرز المسار الجديد للفكر الفلسفي معالم فهم للنصّ والكتابة يقوم على تجاوز مجمل التصوّرات اللّسانيات

البنيويّة الّتي صارت ترى "في النصّ نظاما من العلامات مغلقا على ذاته، لا معنى جوهريّا له، وأنّ صلته بذات مؤلّفه شكليّة، وهو نسيج من الاقتباسات تنحدر من ينابيع ثقافيّة متعدّدة لاوجود لها إلّا داخل خطاب، (وهو) لا يتوقّف، وحركته المكوّنة هي العبور والاختراق"[51]. ويمكن أن نتبيّن مظاهر تجديد النّظرة إلى مفهوم الخطاب فلسفيّا من قول ريكور: "إنّ الخطاب ليس مجرّد واقعة تختفي أو وحدة لا عقليّة، كما قد يوحي التضادّ بين اللّغة والكلام، فالخطاب ذو بنية خاصّة به، ليست هي بنية التّحليل البنيوي، أي بنية الوحدات المنفصلة المعزولة عن بعضها، بل بنية التّحليل التّأليفي، أي التّواشج والتّفاعل بين وظيفتي التّحليل والإسناد في الجملة الواحدة"[52]. إنّ هذا القول يستبطن معالم نظرة إلى النصّ باعتباره ضربا من وجود الذّات، ومن خلاله يمكن أن ينفتح الفرد على العالم، إنّه الإمكان أو الوجود الممكن. ومن ثمّ علينا أن نتجاوز في قراءته وتأويله فكرة القصد ونتّجه نحو الأشياء الّتي يقولها النصّ Les chose du texte. [53] معنى ذلك أنّ علاقة القارئ بالنصّ صار ينظر إليها على أنّها علاقة وجود ومدارها المحرّك هو التّأويل، ولمّا كان الرّمز بعدا حاضرا في نصّ كلّ خطاب لاسيّما الأدبي منه فإنّ التلقي المباشر يفهم الخطاب غير أنّه لا يستطيع أن ينفذ إلى إدراك دلالة الرّمز في تعدّدها[54]، فيصبح عندها التأويل ضرورة تقتضيها لغة النصّ من جهة تكثّف المعاني والدّلالات المجازيّة و وسيلة لإدراك خصائص الصّور البلاغيّة وأشكال الإيحاء الّتي هي سمة تميّز النصّ الأدبي، و تحدّد وضعه الأنطولوجي في علاقته باللّغة والإنسان.

في هذا المجال كانت أغلب كتابات ريكور ومن أهمّها : "صراع التّأويلات" و"الاستعارة الحيّة" و"من النصّ إلى الفعل"، حيث أراد أن يتجاوز أفق القراءة البنيوية إلى قراءة تراهن على تعدّد المعنى، لكنّها ترنو إلى تأويل الرّموز في دلالاتها الوجوديّة الّتي تحيل على المعنى العميق للذات والفرد. وهذه تصوّرات و أفكار نابعة

في جوهرها من فلسفة هيدغر و غادمير الّذي أنجز معالم مشروع فكريّ فلسفيّ بناه على تصوّر إشكاليّ لعلاقة القارئ المؤول باللّغة والوجود، وبعلاقة اللّغة بالتّراث وتاريخ الحقيقة وتأويلات الفلاسفة للوجود، و هذا ما تفطّن له أمبرتو إيكو حين قال: " إنّ التّأويلية الحديثة (مع غادمير) توحي لنا بأنّ وراء الصّوت الّذي يتحدّث إلينا تختفي ثقافة موجودة بشكل سابق ، هي الّتي أسّست قوانين التّأويل، وعلّمتنا كيف نستمتع إلى خزّان التّقليد الثّقافي باعتباره صوتا"(55). لقد رأى غادمير ضرورة معرفة حدود العلاقة الّتي ربطت بين الفهم واللّغة من جهة و التأويل واللّغة من جهة ثانية ذلك أنّ كلّ تأويل كان ينشد الفهم عبر اللّغة وسائر أشكال الشّرح والقراءة، وهنا تصبح الوظيفة الأساسيّة للتّأويل تتجاوز "مهمّة تطوير إجراءات الفهم، بل (نجدها تكمن) في تفسير الشروط الّتي تتيح عمليّة الفهم"(56)، ومنها الشّرح إذ يعمل الشّارح على فهم المعنى ثمّ إفهامه للمتلقّي انطلاقا من الحوار الّذي يمارسه مع لغة النصّ باعتبارها تحيل إلى انتظارات متعاليّة للمعنى، فانطلاقا من كونه "مارس التّأويلية دونما خلفيّة لاهوتيّة عميقة على عكس هيدغر و ريكور"(57)، فلقد " بلور غادمير مفهوما محوريّا جديدا لكونيّة التّأويلية، أساسه البنية الحواريّة لما سمّاه Sprachilchkeit" العالم اللّغوي"؛ أي الكينونة اللّغويّة لعالم أو جسد اللّغة، انطلاقا من أنّ كلّ شيء لغة، و أنّ اللّغة هي كلّ شيء"(58)، الو ترتبط من ثمّ بمسألة الحقيقة وأشكال تمثّلها وكتابتها عبر التّاريخ، فالقارئ المؤوّل ينطلق من الأبنية اللّغوية ليتجاوزها إلى فهم عميق للمعنى ، عبر إعادة طرح السّؤال الّذي حرّك ذات مؤلّف النصّ وحدّد مسار قصدها، معنى ذلك أنّ غادمير "يربط فكرة فهم اللّغة وتأويل شروط فهمها بمسألة الحقيقة(Wahrheit)، فهو بذلك يقتفي أثر من سبقه من الفلاسفة الألمان الّذين بنوا لأنفسهم مفاهيم متعاليّة يدركون بها مطلق الأشياء والوجود"(59). وأدركوا أنّ " فنّ الفهم وثيق الصّلة باللّغة"(60)، وقد وضّح هذه الفكرة ريكور بقوله:" يمثّل التّأويل في كلّ مجالات الهيرمينوطيقا، قناة الوصل بين ما هو

لغوي و ما هو غير لغوي، بين اللّغة وتجربة الحياة"[61]، وهكذا صار من الوجيه اعتبار التأويليّة الفلسفيّة تتجاوز إشكاليّة النصّ إلى محاولة فهم الإنسان و أوضاعه وإمكانيّة تجربته والتفكير في أزمة العلوم الإنسانيّة وفي أسسها، بل وفي التفكير في التأويليّة الفلسفيّة نفسها"،[62]. الّتي ارتقت لتصبح بمثابة العلم الّذي ينظّم استراتيجيّة الفهم والقراءة بوجه عامّ، و اعتبار الهيرمينوطيقا علما "ليس من جهة أنّه يقوم على المعارف الدّقيقة، بل من جهة أنّه يسعى إلى الارتقاء بالإبداعات كلّها، من القراءة السّطحية المنعزلة إلى تأسيس نظرة متكاملة نافذة من تدبّر الآثار الفنيّة. وقد حاول علماء التّأويل عموما أن تكون نظرياتهم جامعة مانعة، تُدخل تحت طائلتها سائر الإبداعات"[63]، ذلك أنّ النّاظر في كتاب "الحقيقة والمنهج" ، يجد غادمير قد حاول إنجاز ثلاثة تصوّرات فلسفيّة أساسيّة ذات علاقة جذريّة بالتأويل، وهي كالآتي:

- إظهار مسألة الحقيقة عبر تجربة الفنّ.
- تجاوز مجال الاستطيقا التقليديّة من أفلاطون إلى هيغل لبيان الطابع الوجودي للأثر الفنّي ودلالته الطبيعيّة
- الانفتاح بمسألة الحقيقة في أبعادها الوجوديّة والفلسفيّة والجماليّة، ليطرح من خلال ذلك مشكلة الحقيقة في العلوم الإنسانيّة[64].

هنا تجدر الإشارة إلى مدى الرّهان الواسع الّذي يعقده غادمير على ماهيّة الأثر الفنيّ في بعده الكلّي، فهو يدفع بالأطروحة الهيجليّة إلى أقصاها، ليستنتج أنّ الفنّ ليس فقط تمثّلا جميلا للحقيقة، و إنّما هو في جوهره يعدّ " المعلّم الأوّل باعتباره تجربة جذريّة للحقيقة، و ليس الفنّ فحسب للمتعة الجماليّة، بل هو فهم(و هو) لعبة تنتهي إلى تدمير العلاقة الكلاسيكيّة بين ذات و موضوع، و هذا اللّعب من شأنه أن يفتح تجربة فهم لحقيقة أنفسنا، و أيضا حقيقة وجودنا في العالم"[65]. و من ثمّ " فعلينا أن نؤوّل معنى الأثر الفنّي الّذي ينتمي إلى الماضي، بوصفه شيئا يعاصرنا داخل

تجربة تظلّ بالنسبة إلينا راهنة دوما، إنّ الفنّ شكل من اللّقاء مع أنفسنا، داخل تجربة مخصوصة للحقيقة" [66].

وهكذا فانطلاقا من هذا التصوّر الانطولوجي الإشكالي للّغة و للفنّ، في بعده الوجودي الكلّي المتصلّ بالذّات و المعنى، لم تعد النظريّة الفلسفيّة للتّأويل مجرّد منهج يستخدمه القارئ/ النّاقد في التعامل مع الآثار الفنيّة أو النصوص الأدبيّة و غير الأدبيّة، بل أمست نسقا معرفيّا وبناء نظريّا، يرتبط بتصوّر للوجود والإنسان وماهيّة اللّغة والفنّ في علاقاتهما الجذريّة بالكائن، كما ترتبط فلسفة التّأويل بوضع المعارف القبليّة والإدراكات الأولى، و إدراك مدى أثرها في التّلقي وبناء عمليّة الفهم.

لقد ظهرت ضمن هذا السيّاق الجديد للمعرفة الفلسفيّة ولنظريّات القراءة ومناهج النّقد تيّارات فكريّة و أنساق معرفيّة تربط حدث القراءة وجماليّات المقروء بالتّأويل الفلسفي وفنّ الفهم، وهو ما برز في كتابات مدرسة جماليات التّلقي الّتي استفادت من تنظير الفلاسفة لعلوم التأّويل وقضايا اللّغة والوجود، فلقد أورد ياوس Jauss واضع أسس هذه المدرسة إحالات كثيرة إلى غادمير وبول ريكور، والنّاظر في مجمل كتابات ياوس، يجدها قد جاءت في مجملها، لتثبت وجاهة ثلاثة تصوّرات جوهريّة:

١- ضرورة تخطّي مناهج تاريخ الأدب الّتي تصنّف النصوص الأدبيّة وفق معايير خارجيّة وأحكام مسبقة، لا تفيد في فهم تماسك النصوص وإدراك خصائص جمالياتها، في حين أنّه لا بدّ من معرفة أثر النصّ في القارئ، وطبيعة تلقّي القارئ للنصّ، وفق نظرة تأويليّة لجماليّة للقراءة، وتصوّرات ترتبط بأفق انتظار القارئ و جماليّة النصّ المقروء، و تتكيّف هذه القراءة بدورها بحسب نوع الخصائص الفنيّة والأسلوبيّة الّتي جسّمتها لغة النصّ المقروء[67]، معنى ذلك لا يمكن الحديث عن تأريخ أدب بمعزل عن القارئ وأفقه الخاص به، وكيفيّة تلقّيه للنصّ الأدبي، ومن أجل بناء نوع جديد من التّاريخ الأدبي الّذي يركّز على تأويلات



الأدب في لحظات تلقّيه. و لذلك " يموضع ياوس العمل الأدبي في أفقه التّاريخي، و (ضمن) سياق المعاني والآفاق المتغيّرة بين هذه المعاني و الآفاق المتغيّرة لقرّاء العمل التّاريخيين".[68]

٢- مركزيّة مفهوم أفق الانتظار Horizon d attente الّذي يشمل مجمل الاستعدادات والتصوّرات الذّهنية والتّأثيرات الّتي توجّه القارئ عند اطّلاعه على العمل الأبي الّذي له أفقه الخاصّ، كما للقارئ أفق خاص به، ومن ثمّ تختلف سياقات القراءة وأنماطها ونتائجها بين القرّاء في فترة تاريخيّة بعينها مثلما تتنوّع بحسب كلّ عصر من الزّمن،[69]، معنى ذلك "أنّ تغيير الأفق يساهم في إعادة بناء الأفق وتشكيله، وهو ما يولّد التّوافق الجديد بين أفق انتظار السّياق والسّنن الثقافي".[70] وهذا من شأنه أن يساعد القارئ على أن "ينفذ ببصيرته إلى النصوص الّتي تأتي باختلالات أو تشويهات جديدة على التّقاليد الفنيّة الّتي تقوّي طرح تساؤلات جديدة على الانتظارات التّقليديّة الجارية المعهودة"[71]. وكما استندت جماليّة تأويل العمل الأدبي في نظريّة التّلقي إلى فلسفة التّأويل و الفينمولوجيا، فإنّ مقولة أفق الانتظار استندت إلى مفهوم "الأحكام المسبقة" أو " الفهم القبلي"، باعتباره نسقا من الأفكار والتصوّرات والمبادئ، قد تكوّنت في ذهن القارئ، إذ أمكن اعتبار أفق الانتظار امتدادا للطاقة الإجرائية الخصّة بهذا المفهوم الّذي صاغه هيدغر وتوسّع فيه غادمير و ريكور. وقد دلّت مواطن من مؤلّفات ياوس على هذه الصّلة المتينة بين الفهم القبلي و أفق الانتظار ...فالقارئ يحاور النصوص، إذ يتعامل معها فيساءلها، ويستمدّ الأسئلة الّتي يطرحها عليها من انتظاراته المكوّنة لمفهومه القبلي، فيعمد أثناء عمليّة القراءة إلى إنجاز فعل الاختيار"[72]. ذلك أنّ "كلّ قراءة تحتاج إلى نقطة ارتكاز، على ضوئها يقع إنجاز العناصر المساعدة في النصّ على بناء القراءة، وإهمال عناصر أخرى لا تنسجم مع التصوّر الّذي نصدر عنه"[73]. وهنا يكون من الوجيه الانتباه

إلى نوع الفرق الكامن "في نظريّة القراءة، وفلسفة التّأويل بين النصّ الأوّل والنصّ المشتق منه الّذي تبْنيه القراءة، ويوصل إليه التّأويل"[(74)]. وهو ما يعني منح دور محوريّ للقارئ في إنشاء النصّ المقروء، ضمن إطار من الفهم والتّلقي الجمالي يستدعي سياقات مختلفة تشمل وضع ما قبل النصّ وشروط إنتاجه، وأثر القراءات المنجزة حوله منذ تأليفه في اكتشاف معانيه و تشكيل جمالياته، وفق استراتيجيّة في القراءة والتّأويل يحدّدها القارئ النّاقد، وتتحكّم فيها لغة النصّ المقروء

٣- ارتباط مفهوم أفق الانتظار لدى ياوس بمفهوم المسافة الجماليّة Distance Esthetique الّتي تعني ذاك البعد القائم بين ظهور العمل الأدبي وأفق انتظاره، وتتحكّم في ردود أفعال القرّاء ومجمل الأحكام النّقديّة المنجزة حوله، فالنصوص" الّتي ترضي آفاق الانتظار والتوقّع، و تلبّي رغبات قرّائها المعاصرين هي آثار عادية، و غالبا ما تكتفي باستعمال النّماذج الحاصلة في البناء والتّعبير، وهي نماذج تعوّد عليها القرّاء للاستهلاك السّريع... أمّا الآثار الّتي تخيّب آفاق الانتظار وتغيظ جمهورها المعاصر لها، فإنّها آثار تطوّر الجمهور وتطوّر وسائل التقويم والحاجة إلى الفنّ أو هي آثار تُرفض إلى حين حتّى تخلق جمهورها"[(75)].

وقد كان لمثل هذا الطّرح أثره في ظهور لبنة أخرى هامّة –في صرح هذه النظريّة– أسهمت في توسيع دائرة تأثيرها، قدّمها إيزر (Iser) من خلال كتابه: "فعل القراءة" (Acte de lecture: theorie de effet esthetique) الّذي رأى أنّ المعاني و جماليات النصّ مطلب يتوقّف إدراكه على ذاك التّفاعل بين القارئ والنصّ من خلال ممارسة فعل القراءة، و لذلك اعتبر أنّ للنصّ الأدبي قطبين: الأوّل قطب فنّي، وهو نصّ المؤلّف وصنعته. والثّاني قطب جمالي وهو إنشاء ينجزه القارئ ويحقّقه من خلال نشاط فعل القراءة. وبذلك يفسح القارئ المجال أمام النصّ و أمام الذّات القارئة، ويحرّر النصّ من أسر القراءات السابقة والموجّهة أو الغرضية، ومن ثمّ يحرّر

كذلك ذاته و وجوده [76]، وفي المجال نفسه يمكن اعتبار ما أنجزه إمبرتو إيكو (Eco.U) في كتاباته التنظيريّة، حول النصّ والتأويل والقارئ، لبنة أخرى ذات أهميّة في تشييد صرح منهجيّة القراءة، وتدقيق آليّات استخدام مناويلها، لكونها تنطلق في بناء أسسها النظريّة من أرضيّة معرفيّة، تسند فعل القراءة إلى نوع من سيميائيات التّلقي أو السيميّوطيقا التّأويلية، إذ غدت السيمولوجيا تعرّف باعتبارها علما يختصّ بدراسة أنساق العلامات، والمسارات التّأويلية، و في مجالها المعرفي تلتقي ثمرات العلوم اللّسانية ونظريات التّداوليّة وتحليل الخطاب بعلوم التّأويل وفلسفته – الّتي تمتدّ إلى فلسفة الإغريق والعصور القديمة، لتمتح من كتابات المعاصرين: هوسرل وهيدغر و غادمير خاصّة وتسهم في صياغة مفاهيم سيمائيّة لغويّة دلاليّة، وسيميائيّة نصيّة سرديّة، تجلّت في كتابات غريماس و بارت، و أثّرت بدورها من جديد في تشكيل مفاهيم علوم النصّ، ونظريّات تحليل الخطاب، ومناويل القراءة.

لقد اعتمد إيكو إلى التصوّر الّذي أرسى دعائمه الفيلسوف والسيميائي الأمريكي شارل بيرس (ch) Pierceالقائل إنّ السيميائيات لا تنفصل عن المنطق، و أنّ البحث في الدّلالات يرتبط بالفينيمنولوجيا، لكونها منطلقا صلبا لتحديد الإدراك وسيروراته ولانبثاق المعنى من العقل الإنساني [77]. فبنى مشروعه على ربط إشكالي بين السيميائيات وفلسفة التّأويل، ليعيد صياغة العلاقة بين الرّمز والتّأويل والتّمثيل عبر مسألة العلامة والمعنى المفترض وجوده في النصّ. إنّ تعريف إيكو للنصّ المتأثّر بالطّرح اللّساني ونظريّة بارت والسيمولوجيا جعلته يؤكّد الفكرة القائلة إنّ النصّ سلسلة من البناءات التّعبيريّة ونسيج من الفضاءات والفراغات، ومن ثمّ فهو "يتميّز عن أنماط أخرى من التّعبير بمدى تعقّده(...) إنّه نسيج من المسكوت عنه، وهو ما يعني عدم الظّهور على السّطح، وهذا المسكوت هو ما يجب تحيينه"[78]، من خلال مشاركة "القارئ النّموذجي" ومؤازرته للنصّ المكتوب الّذي يطرح احتمالات متعدّدة للفهم والتأويل، و"يفترض(دور) قارئه شرطا حتميّا للتّواصل، ولطبيعة طاقته

الدّلاليّة"[79]، وبالتّساوق مع طرق مشكل دلالات الرّموز عبر صيغ للتّأويل والقراءة. وإذا حدث الإعراض عن ممارسة التّأويل، فستهدر الطّاقة الدلاليّة للنصّ، و عندها "سيحتفظ النصّ بمعنى مستقلّ، سواء على المستوى الحرفي أو من ناحيّة التّصوير البلاغي"[80]، ، فكلّ نصّ في حاجة إلى سيرورة تدليل تفكّ شفرات لغته وفق فرضيات معلنة أو ضمنيّة أو استراتيجيّة معيّنة للقراءة تفهم النصّ ليس بالضرورة كما تصوّر صاحبه دلالاته، وإنّما بحسب منطق اللّغة والطّاقة الدّلاليّة للرّموز والإيحاءات. ولهذا الاعتبار عمل إيكو على تحويل الاشتغال في مجال النصّ من الاهتمام بالدّلالي إلى الاهتمام بالرّمزي، ذلك انّ للرّمزي وظيفة سيميائية، ومن خلاله تتجسّد سيرورة التّدليل (السيميوز)، و أنّ المعنى ليس جوهرا ولا مادّة، إنّه واقعة ثقافيّة، متحوّلة، ويبرهن السيّميائيون كيف أنّ " الحالات الثّقافيّة هي الّتي تمنح الأشياء بعدا جديدا يحوّلها إلى شكل رمزي، وسيط بين الإنسان وإدراكه لعالمه الخارجي"[81].

معنى ذلك، "أنّ السيميّائيات ليست نظريّة فحسب، وإنّما هي ممارسة دائمة. إنّها كذلك لأنّ النّسق الدّلالي في تطوّر مستمرّ، وهي لا تستطيع وصفه إلّا جزئيّا استنادا إلى وقائع إبلاغيّة ملموسة ومحدّدة"[82]، و هكذا في سياق هذا التصوّر للغة النصّ المكتوب في ارتباطها بالرّمز و سيميائية العلامة، تشكّل مفهوم إيكو للنصّ المفتوح أو الأثر المفتوح (L'oeuver ouverte)؛ أي أنأن ندرك بداهة حضور ذاك النصّ الّذي يمكن أن يقبل تأويلات متعدّدة، وقراءات متباينة من جهة المنطلقات المعرفيّة و يستدعي "النصّ المفتوح" انطلاقا ممّا يتضمّنه من رموز وشفرات، أن يقرأ ويؤّول، في اتجاهات متعدّدة، و وفق آفاق تلقي، وسياقات توافق ما يطابق نظامه الرّمزي وبنيته النصّيّة ممثّلة في الطّاقة الدّلاليّة لا بوصفها بنية مغلقة على ذاتها كما هو الوضع لدى المدرسة البنيوية، بل باعتبارها نسيج كون من سيرورة الدّلالات تجسّدها رموز دّالة و إشارات موحية، وهنا وجبت الإشارة إلى ذاك الفرق الكائن بين الرّمز والإشارة، إذ أنّ " الرّمز أكثر كثافة، ويرتبط بمجموع من الدّلالات المعقّدة"[٨٣]

. ورغم اهتمامه الكبير بالتّأويل وانفتاحه على فكرة السيموز (سيرورة التّدليل)، وتوسيعه مجال الاستعارة من الاستعارة الصغيرة إلى استعارة الجملة إلى استعارة السيّاق وهي مجموع الاستعارات الواردة في النصّ المكوّنة لخطاب تمثيلي، لم يفسح إيكو المجال كلّيا للتأويل، ولا لاجتهادات القارئ دون أطر مرجعيّة تنظّم فعل القراءة. وقد ذهب إلى ذلك الأستاذ محمّد مفتاح، إذ رأى أنّ إيكو "لا يسير في طريق التّفكيكين القائلين بلا تناهي التّأويل، كما يرفض قولة بول فاليريليس: هناك معنى حقيقي في نصّ ما. إنّه يرفض التّأويل القبالي الّذي يجعل النصّ يحتمل كلّ تأويل، ولا يرضى عن الاتّجاه التّفكيكي الّذي يتزعّمه دريدا، إذ إنّ دريدا في نظر إيكو قبالي، كما أنّه لا يأخذ بالتّأويل الوحيد الموافق لمقاصد المؤلّف"[84]. معنى ذلك أنّ إيكو يعارض منهج الفلسفة التفكيكيّة الّذي قام على القول بضرورة تحطيم النّواة المؤسّسة لمركزيّة العقل الغربي، لكونه لا يشعر بأيّ حاجة إلى ما هو خارج كيانه الخاصّ. و من ثمّ كان التنظير للتفكيكية "باعتبارها آليّة لتفتيت النصوص وإعادة بنائها بطريقة تسير بعكس منطلقاتها"[85]. و قد نفى دريدا كذلك إمكانية اعتبار أنّ اللّغة تقول معنى بذاته، مبرزا أنّه ليس ثمّة إلاّ فعل الكتابة ذلك ما أراد تأكيده بارت الّذي رأى في النصّ –انطلاقا من تفكيره السيمولوجي القائل بلانهائيّة التّدلال– قابليّة لانهائيّة للمعاني، معلنا موت المؤلّف ، عن مثل هذا القول جاءت محاولة تأكيد النّفي التامّ لكلّ قصديّة.

غير أنّ إيكو يلتقي مع ريفاتير Riffaterre (M) الّذي "لا ينفي القصديّة بشكل تامّ، ويعترف بالنصّ منطلقا (لكلّ فهم و معنى)، و بدور القارئ، وأثر تغيّير السّنن في عمليّة القراءة. ويشارك ياوس في عدم نفيه بشكل مطلق قصديّة المؤلّف، إذ يجعلها ذات قابليّة لأن تتفاعل مع آفاق قرّاء العصر، إذ يهتمّ ياوس في نفس الوقت بالحضور التّاريخي للنصّ في ضوء تطوّر آفاق القراءة"[86]. ولمّا كان لفعل القراءة لدى إيكو بوصفه تأويلا رمزيّا و سيرورة تدليل عبر السيميوز، مشروعيّة نصيّة وتداوليّة

في آن، فإنّ ذلك كان ممّا دفع به إلى الدّعوة إلى وضع حدود للتأويل تضبط الممارسة الّتي يتفاعل بها القارئ مع النصّ، وانطلق في ذلك من نقد واضح للأطروحة المؤسّسة لكتابه "الأثر المفتوح" الّتي تفترض لانهائيّة تأويليّة الأثر المقروء[87]. و هو ما مثّل موضوعا لمحاور أحد أهمّ كتبه المتّأخرة، وهو "حدود التأويل" Limite de L' ienterpretation الّذي ألّفه انطلاقا من ضرورة ارتاها بخصوص الوعي بأهميّة القيود المنهجيّة التي تخضع لها ممارسة التّأويل. إذ ارتبط مضمون خطابه بالدّعوة إلى اتّباع مجموعة منسّقة من المبادئ والخطوات، من شأنها أن تضبط عمل المؤوّل، وتمنح قراءته وجاهة ومعقوليّة. لقد بيّن ذلك " من خلال توظيف مفاهيم تعصم من الذّاتيّة المتطرّفة والنسبيّة ألّلاأدريّة، مقتفيا سنن بعض محللّي الخطاب الأنقلوسكسونيين الّذين أسهموا في وضع بعض قيود التّأويليّة (المعاصرة)" [88]. و اجتهدوا في ربطها بنظريّة تحليل الخطاب الّتي من أهمّ عناصرها اعتبار" أنّه على محلّل الخطاب أن يتبنّى تناولا دلاليّا لدراسة الخطاب، أي التعرّف على سياق الكلام وعلى سياق المستمع (المتلقّي) وزمان الخطاب ومكانه ومساقه"[89]. لإنتاج معرفة بالخطاب/ النصّ ودلالاته و رموزه، وفق قواعد فهم ونماذج تحليل وتأويل محدّدة ودالّة، ومتناغمة مع معقول الفكر و وعي الذّات بالأشياء ودلالاتها، و باللّغة و سيرورتها السيميائيّة.

وهكذا، فإنّ إيكو قد آمن كغيره من منظّري المناهج الحديثة ذات المرجعيّة الفلسفيّة التأويليةّ و السّيميائيّة اللّغوية بالتّأويل طريقا إلى المعرفة والفهم ، وأفقا لرصد جماليّات النصّ وسيميّائيّات الدّلالة، إلّا أنّه رأى ضرورة حدّ عمل المؤوّل وضبط مجال التّأويل، من خلال مبادئ للقراءة والتأويل، دحضا للفكرة القائلة بلانهائيّة الدّلالة، ومن ثمّ فهو قد جمع بين الوفاء لهاجس تحصيل المعرفة ومتعة فنّ القراءة وجماليّة التّلقي الّتي لا تنفصل بدورها عن سند المعرفة الفلسفيّة وتوظيف مفاهيم العلوم الإنسانيّة، وصرامة المنهج ودقّة استعمال المصطلح، رغبة في إبداع

مفاهيم جديدة أو إعادة تشكيل مفاهيم قديمة، مثّلت قاعدة لانبجاس الأثر وعماد بنائه النصّي، ذلك ما هاجسا فكريّا استبدّ بإيكو، ودارت حول مسائله محاور أهمّ كتاباته، فكانت النتيجة أن تكلّم فيه بشكل لم يسبق إليه ضمن مجال نظريّة "العوالم الممكنة" ذات المرجعيّة الفلسفيّة المنطقيّة السيميائيّة. إنّ مفهوم العالم الممكن " رغم شحنته المنطقيّة الفلسفيّة عالم مركّب من ثقافتنا، ونتيجة التقاء بما نحاوره ونجادله، (وهو) تعبير عن جهد عقليّ وتخييليّ أيضا، مادام التخيّل يقوم على عناصر العقل، حين يعيد بناءها على طريقة اللّعب بها، وإدماجها في علاقات غير مقيّدة بالمنطق، فموقع العالم الممكن هو اللّغة و الأفكار، واللّغة المعبّرة عنه لغة طبيعيّة. لكنّها تنقله من حالة النّظام الفيزيائي والبيولوجي إلى حالة بناء سيميائي، وإلى علاقة ذات وموضوع. ومن ثمّ فإنّه عالم تأويل، يؤوّل عالما طبيعيّا"[(90)]. و لقد ساعدت نظريّة العوالم الممكنة على إنتاج قراءات سيميائيّة تأويليّة عميقة، شملت نصوصا سرديّة أدبيّة وغير أدبيّة كالأساطير والحكايات التّخييليّة والسيّر الشّعبيّة، وأدب الملاحم وقصص أدب الرّحلات و متخيّل أدب الأخرويات L' escathologie (مثل رسالة الغفران والكوميديا الإلهيّة لدانتي، وأدب المعراج الصّوفي).

وهكذا يمكننا أن نستنتج ممّا تقدّم إشارات بدت لنا وجيهة، ودالّة تتعلّق بتلقّي النّسق المعرفيّ لمناويل القراءة في المجال الأدبي والثّقافي العربي والإسلامي، وقضايا إجرائه من خلال محاولات تطبيقه. إنّه لم يكن في الحقيقة ظهور مفهوم "القراءة" بالمعنى المعاصر في الثّقافة العربيّة الرّاهنة حدثا عاديّا، ارتبط فقط بمشكل الشّرح وقضايا بلوغ المعنى في الكامن في النصوص الأدبيّة خاصّة، وإدراك تعدّد مرايا جمالياتها. بل اخترق بقوّة – المفهوم الجديد للقراءة – مجال الدّراسات والأبحاث المتعلّقة بمسائل التّراث ودراسة حقل الإسلاميّات (علوم الفقه وأصوله والتّوحيد والتّفسير...)، فأسهمت استخدام المناويل المعاصرة للقراءة و إبدالاتها في تجديد النّظر إلى قضايا التّفسير والتّأويل ذات الصّلة بمعاني القرآن الكريم وتحديد

دلالاتها. وتعمّقت دوائر هذه المشاغل الجديدة في الثقافة العربيّة المعاصرة، لتصبح مدار خلاف. وقد تمخّض عن ذلك جدل كبير وحيرة مستمرّة، تعلّقت بمشكل قراءة النّصوص الأدبيّة وغير الأدبيّة و تأويل لغتها في علاقتها بمؤلّفيها وسياقاتها الخارجيّة والعوامل المتحكّمة في إنتاجها، و ظهرت قضيّة رسم حدود الفروق و وجوه التباين في إجراء نفس أدوات المنهج (منوال القراءة) ما بين النصّ الأدبي والعمل الفنّي عموما، وما بين النصّ الأدبي ومتن الكتاب المقدّس! فكان من نتائج هذه الإشكاليّات طرح التّساؤلات التّالية: "هل يحسم ذلك... بإحلال (مفهوم) النصّ محلّ المؤلّفات والحركات الأدبيّة ؟ أم بالإلحاح على القراءة التعدّديّة (...) كيف يتمّ بناء النصّ حيث تتعدّد المعاني ؟ هل في النصّ وحدة ومركز وهامش ؟ كيف ينبغي أن تكون القراءة ؟ ما الفرق بين القراءة الاستهلاكيّة والقراءة المساهمة ؟ لماذا تعسر قراءة النصّ ؟... لماذا تركّز الاهتمام اليوم على القارئ؟"[91] ... لقد سعى جابر عصفور إلى منح القراءة بعدا علميّا منهجيّا دقيقا، تجلّى في لون من "نقد النّقد"، على حدّ عبارة تودوروف، كان مداره على تناول المنهج في تطبيقاته بالدّراسة والتّحليليّة العلميّة الّتي تجئ في شكل "قراءة" تستعيد مبادئ المفاهيم المؤسّسة، وتضعها موضع المساءلة، من خلال "نشاط معرفيّ إبستمولوجي، ينعكس معه النّقد على نفسه، ليختبر ويوضّح الفرضيات الّتي تستند إليها المناهج والنّظريّات(ثم) ينصرف إلى مراجعة الأقوال النّقديّة، كاشفا سلامة مبادئها النظريّة وأدواتها التّحليليّة وإجراءاتها التّفسيريّة"[92] . لعلّ من معاني ذلك، أنّ الفكر العربي المعاصر ونتيجة لانفتاحه على مناهج القراءة المعاصرة، صار ينظر إلى النصّ باعتباره "كائنا حيّا له بنيته ، وعناصره المكوّنة المتفاعلة فيما بينها، ضمن شروط موضوعيّة وتاريخيّة يستمدّ منها مقوّماته، وإنّ الإحاطة بجوانبه وأجوبته وأسئلته و مسكوتاته، هي ما تلقي على القراءة تبعات تشخيصه واستنطاقه"[93]. وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ تلقّي المفهوم الجديد للقراءة – في الثقافة العربيّة المعاصرة– باعتباره تأويلا سنده العلم والنظريّة،

و فنّا للفهم، صار يُمارس في ضوء فكرة متعة المعرفة والتّواصل الّذي أصبح قيمة محوريّة في حياة الإنسان المعاصر، وهذا ما أشار إله د. مصفى ناصف بقوله: " إنّنا نفهم أوّلا من أجل أنفسنا، ولكنّنا نشرح من أجل الصّلة مع الآخرين، فالشّرح يفترض وجود الصّلة مع الآخرين الّذين تتجّه إليهم نظريّة التأويل"[94]. غير أنّ مثل هذا التصوّر الّذي يدمج النّقد وسائر مناهج التّأويل في نسق القراءة، و يرى أنّ "كلّ قراءة نقديّة حقيقية، لابدّ أن تكون جماليّة في صميمها"[95]، قد وضع موضع الفحص النظري من قبل بعض الباحثين العرب، ابتغاء بيان وجوه الفرق القائم بين النّقد والقراءة. فالقراءة تختلف وفق هذا المنظور " نحوا ما عن النّقد ... فهما على التّقارب متباعدان، وهما على التّشابه مختلفان، فكأنّ القراءة تحليل (سنده) الحاسّة الذّوقية اللّطيفة، ينهض على خلفيّة إبداعيّة –جماليّة، وهذه الصفة لا تحظرها من أن تقوم على خلفيّة فلسفيّة ما؛ و هو ما نصادفه في بعض مواصفات النّقد الّذي هو أيضا تحليل، لكن على خلفيّة فلسفيّة واضحة المعالم، دقيقة الإجراءات، فالنّقد مسؤوليّة وموقف والقراءة حرّية وتحرّر"[٩٦]. و من ثمّ فالقراءة من جهة كونها استلهاما للجماليّة الّتي استقى منها النصّ المقروء، تغدو بمثابة قراءة القراءة الّتي هي " حقل (معرفي) يتمخّض، لمتابعة نشاط القراءات السابقة الّتي تمارس على النصّ الأدبي"[٩٧].

و هكذا انطلاقا من مثل هذه التصوّرات والمفاهيم الّتي صارت حاضرة بكثافة في المجال الثّقافي والأكاديمي العربي المعاصر، و نلحظ مدى استقطابها وعي النّخب المنتجة للفكر و النّقد، يمكن القول إنّ أهمّ ما قد يستنتجه الباحث في مسألة النصّ والقراءة وأوجه اشتغالها في خطاب الفكر النّقدي العربي المعاصر، أنّه قد نجم عن تلك الحيرة وذاك القلق المعرفي المتعلّق بمشكل تعدّد مناويل القراءة، وانفتاحها على حقول علميّة(لسانيّة وفلسفيّة وإنسانيّة...) متباينة، تنوّع خلّاق في أشكال تلقّي مناهج القراءة والنّقد، والمناويل المعرفيّة المؤسّسة لها ضمن المجال

العربي، وتعدّدت تجارب التّرجمة و أساليب التأصيل للمصطلح العلمي ضمن بنية اللّغة والثقافة العربيتين. كما تلوّنت القراءات المنجزة لاسيّما ما تعلّق منها بمتون التّراث الأدبي وأنساق الفكر العربي والإسلامي(98)، وتعارضت التأويلات وتعدّدت مداخل طرق جماليّات أجناس الأدب وفنون الكتابة، وانطلاقا من النّظرة الجديدة الّتي أقرّتها العلوم اللّسانيّة و السّيميائيات بخصوص ثراء مجال اللّغة وتنوّع دلالات العلامات بحسب السيّاق وأنظمة الاستعمال وبنى الخطاب. و قد تمّ التفطّن إلى إمكان الظّفر بمعان ودلالات لم تُطرق من ذي قبل، أو توّلدت عن إدراك فعل سياقات لم يحصل التّفطن إلى أثرها وفاعليتها من قبل في سيرورة تشكّل أبنية النصوص. و في هذا السياق تبدو لنا طرافة تلقّي د. مصطف ناصف لحدث القراءة و وعيه بمختلف الإشكاليات المعرفيّة المتعلّقة به، و إدراكه لمدى حاجة الأدب العربي القديم لتجديد القراءة و إنجاز ما اصطلح عليه بـ " قراءة ثانية لشعرنا القديم"[٩٩]، يمارسها الناقد انطلاقا من حبّ المعرفة و الرّغبة في قراءة ما لم يقرأ . لقد لا حظ مصطفى ناصف " تفاوت الدّارسين في قراءة الأدب أو تفهّمه"[١٠٠]، و"أنّ فنّ القراءة لا ينمو نموّا حقيقيّا في كتابتنا عن الأدب العربي على الإجمال"[١٠١]، إذ إنّ "هناك أعمالا قليلة حفل أصحابها بالقراءة، لكنّ هذه الأعمال لم تستطع أن تترك الأصداء المرجوّة الواسعة، وظلّت معظم الدّراسات متشابهة في بنيتها العقليّة، غير متعمّقة في القراءة"[١٠٢]. و يرى أنّ ذلك عائد إلى "وجود حواجز بيننا وبين تراثنا القديم نفسية وعقليّة معا"[١٠٣]، غدت بمثابة العوائق المعرفيّة، من ذلك " تسليم الباحث بأنّ صورة العقل في نصوص الشّعر الجاهلي، تُظهر أنّه عقل مادّي رتيب لا يتجاوز المحسوس، و لا يعلو على العلاقات القريبة، لا يستطيع أن يحيط بالأشياء من حيث هي كلّ...و تطلّعه الفلسفي سطحيّ يسير"[١٠٤]. و تبعا لذلك تتحدّد ماهيّة القراءة لدى مصطفى ناصف في أنّها " فنّ كسر الحواجز الّتي تفصل بيننا وبين قصيدة من القصائد"[١٠٥]، وهي لا يمكن أن تكون كذلك، إلّا إذا كانت قراءة حسنة، بحسب عبارة طه حسين. بل ماذا تكون الدّراسة الأدبية بمعزل عن القراءة

الحسنة"[106]، الّتي من شروط تحقّقها تجاوز تلك الحواجز عبر محبّة المعرفة وامتلاك ناصيتها في آن، و هذا بدليل قوله : "أردت أن أكسر الحواجز، أو لنقل أردت أن أحبّ الشعر الّذي أقبل عليه. و المحبّة شرط لازم للمعرفة، و لكن المعرفة ليست مجرّد تعبير عن المحبّة"[107]، بل هي وعي بأهميّة المنهج والبحث عمّا يصل بين مناويل القراءة، و يؤلّف بين مكوّنات نسقها المعرفي ، و لعلّ د. ناصف استطاع أن يقدّم نموذجا دّالا على ذلك حين تجاوز التطبيق الآلي لأدوات علم النّفس وانفتح على مفاهيم اللاّشعور المعرفي في بعده الجمعين و وظّف فلسفة التّأويل والانتربولوجيا وعلم الجمال ليدمج ذلك في بنية معرفيّة قاعدتها العلم بفنّ الشعر وبلاغته و الشروط الفنيّة لصناعته، و هو في ذلك يعي أنّه يعيد الاعتبار للتّراث، ويحيي ما كتبه الأجداد –من أعلام الثقافة العربيّة والإسلاميّة– عن "موانع القراءة"[108]، و خطورة "أن يقف المرء موقفا عقليّا أو نفسيّا مغايرا للعمل الّذي يقرأه"[109]، و من ثمّ إدراك جدوى "أن يكتب المرء عمّا يحبّه"[110].

و خلاصة ما تقدّم أنّ الحيرة اللاّمتناهية، والنّسق المتحوّل الذي تشهده القراءات الجديدة لنصوص الآداب العربيّة و أمّهات مصادر التراث الإسلامي و متون الفكر في المجال الثقافي العربي المعاصر، يمكن إرجاعهما إلى نوع من عدم الاستقرار يشهده البناء المعرفي الجامع لعلوم النصّ والبلاغة الجدية في علاقتهما بالفلسفة واللّسانيات، وهو ما جعل فرنسوا راستيي Rastier (F) يذهب إلى القول: "لقد دأب النّقاد والمدرّسون ومحترفو تحليل المضمون (مضمون النصوص)، على توظيف مفاهيم مستوحاة من حقول معرفيّة مثل البلاغة والأسلوبيّة و السيميائيات و الشعريّة، إلخ... "[111]. و هذا في نظره يقتضي طرح التساؤل الآتي: "هل يعتبر هذا التوليف المحمود مؤشّرا على وجود تقاليد مشتركة و استعارات متبادلة، وربّما أيضا على وجود آفاق تكامليّة بين هذه الحقول المعرفيّة المذكورة؟[112]." ثمّ يستنج قائلا: "يبدو أنّه من الصعوبة بمكان تحديد وجهة نظر عامّة تمكّن من تنظيم هذه المعارف، لأنّ هوياتها مازالت متّسمة بالتّشتت"[113]. فمثلا "الفليلولوجيا و اللّسانيات تتدّعيان

الانتساب إلى العلوم، في حين تعتبر البلاغة والهيرمينوطيقا (فلسفة التأويل) مادّتين ذات طابع تقني ، و الأليق أنّهما تنتميان إلى الفنون"[١١٤].

و هكذا إذا كان أثر قضايا التجانس والتآلف بين مناويل القراءة و مناهج النقد والعلوم المؤسّسة نافذا و إشكاليّا في راهن الفكر النقدي الغربي، فإنّ الأمر أعقد بالنسبة إلى واقع الخطاب العربي المعاصر، و مردّ ذلك التّعقيد عائد إلى مشكل ترجمة المفاهيم وتعدّد آفاق دلالة المصطلحات الّتي قد تتحوّل، عند رحيلها المعرفي من ثقافة إلى أخرى، وتختلف الاصطلاحات المنتقاة لنقل مدلولها من لغتها الأصليّة. وهو ما قد يولّد عوائق معرفيّة وصعوبات إجرائية منهجيّة، لا سيّما عند محاولة استخدامها وتطبيقها ابتغاء استنطاق متون نصوص الأدب العربي و التراث الإسلامي في ضوء مناويلها، ولعلّ هذا الإشكال يزداد حدّة حين يُطرح مفهوم النصّ و حدوده النظريّة بين القديم والحديث أو بين الثقافة العربيّة و الفكر الغربي. غير أنّ فوائد كثيرة معرفيّة علميّة وأدبيّة جماليّة مدارها المتعة والتلذّذ مجدّدا بمتن النصّ المقروء، قد تحصل للقارئ من فعل القراءة وتنوّع آفاق التّأويل و سياقات جماليّات التلقّي، الّتي لا تنفصل حتما عن مواكبة جديد المعرفة و علوم النصّ، حيث بات واضحا أنّ نسق القراءة يتطوّر ويشتدّ عوده النظري المؤسّس من خلال ذاك الانفتاح المستمرّ على نظريّات معرفيّة وعلميّة جديدة ذات صلة باللّغة و الخطاب والنصّ وتحليل الخطاب، كاللّسانيات و الفلسفة والبلاغة الجديدة و مناهج النّقد و سيميائيات النصّ و علم النّفس المعرفي، فغدت لذلك ممارسة متعة القراءة، لا تنفكّ عن الوعي بمسائلها المعرفيّة و قضايا توظيفها، و مآزق استخدام مناويلها في معالجة النصوص و فهم لغتها أو عند محاولة الكشف عن أطر إنتاجها و تشكيل عوالم دلالاتها، الّتي كلّما توسّعت دائرة اشتغال القارئ ضمن تعدّد سياقاتها الدّاخليّة والخارجيّة، أسهم في تجديد متعة القراءة، و تملّي جماليات المقروء في تجلّياتها ومراياها المختلفة.

الهوامش

1 - انظر مثلا مانغويل (آلبيرتو) ، تاريخ القراءة، ترجمة سامي شمعون، بيروت، دار السّاقي، ٢٠٠١

2 - انظر، ابن منظور، لسان العرب، مادّة: ق. ر. أ

3 - لسان العرب، مادّة: ق. ر. أ

4 - مرتاض (عبد الملك)، القراءة وقراءة القراءة، مجلّة، علامات في النّقد الأدبي ، النادي الأدبي الثقافي بجدّة، سلسلة الكتاب النقدي، شوال ١٤١٥/مارس١٩٩٥، ص ١٩٧

5 - انظر: Kojeve(A).Introduction a la lecture de Hegel. Paris. Gallimard.1949

6 - كيروزيل (إديت)، عصر البنيويّة، نقله إلى العربيّة جابر عصفور، الدّار البيضاء، منشورات عيون، ١٩٨٥، ص ٥٠ وما بعدها.

7 - تودوروف (ت) القراءة بناء، فصل من كتابه :

Poétique de la prose choix, suivie de nouvelles recherches sur le réçit. Ed du seuil 1971-1978

ترجمة محمد أديوان، نشر ضمن مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد ٦٠-٦١، فيفري ١٩٨٩.ص ١٠٦

8 - أنظر، تودوروف (ت)، الشعريّة، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدّار البيضاء توبقال، ١٩٨٨، ص ٢٣ و ما بعدها. يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الرّوائي، الدّار البيضاء- بيروت المركز الثقافي العربي، ط٤/ ٢٠٠٥، ص١٣ و ما بعدها

Poétique de la prose choix, suivie de nouvelles recherches sur le réçit. Ed du seuil 1971-1978

ترجمة محمد أديوان، نشر ضمن مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٦٠-٦١، ص ١٠٦، فيفري ١٩٨٩.

9 - بن حسن (حسن)، النظريّة التّأويليّة عند ريكور، مرّاكش المغرب، دار تينمل للطباعة والنّشر، ١٩٩٢ص ٤٦.

10 - انظر، صمّود، تجلّيات الخطاب الأدبي، تونس، دار قرطاج للنّشر،١٩٩٩، ص ١٣. و راجع الدّغمومي (محمّد)، نقد النّقد، وتنظير النّقد العربي المعاصر، المغرب، منشورات جامعة محمد الخامس –كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة الرّباط، ١٩٩٩ص ٢٧٠.

11 - علوش (سعيد)، معجم المصطلحات الأدبيّة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، تسو شبريس – الدّار البيضاء، ١٩٨٥، ص ١٧.

12 - صمّود (حمّادي)، من تجلّيات النصّ الأدبي، (سبق ذكره)، ص ٨

13 - شبيل (عبد العزيز)، إبداع القراءة، ضمن كتاب "النصّ والقراءة"، القيروان، منشورات، مركز الدّراسات الإسلاميّة بالقيروان،،١٩٩٧ ص ١٣٦.

[14] - بنعبد العالي (عبد السلام)، أسس الفكر الفلسفي المعاصر، الدار البيضاء، دار توبقال للنّشر، ١٩٩١، ص ١٣٦.

[15] بقشي (عبد القادر) ، التّناص في الخطاب النقدي والبلاغي ، الدار البيضاء ، إفريقيا الشرق ، ٢٠٠٧ ، ص ١٥.

[16] ألآن (جراهام) ، نظرية التّناص، ترجمة باسل المسالمة، دمشق، دار التّكوين،٢٠١١، ص١٠ ، ٢٠٠٧ ،

[17]بقشي، م.ن، انظر المقدمة التي وضعها محمد العمري للمرجع المذكور أعلاه ، ص ٦

[18] م.ن، ص ١٧

[19] م.ن.ص ١٧و١٨

[20] انظر فان دايك ، النص والسياق، ترجمة عبد القادر قنيني ، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق ، ، ٢٠٠٠، ص ٣٠ وما بعدها .

[21] الطرابلسي (محمد الهادي) بحوث في النص الأدبي، تونس ، الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٨. ص ١١٨

[22] بقشي ، التناص، ص ٩

[23] - بوعزّة (محمد)، ابستيمولوجيا القراءة، الرّباط– المغرب، مجلّة فكر و نقد ، العدد٢٠، يونيو١٩٩٩ ، ص ٨١.

[24] - اليوسفي(محمد لطفي)، المتاهات والتّلاشي، تونس، سيراس للنّشر، ١٩٩٢، ص٧

[25] - المرجع، نفسه، ص، ن

[26] - الواد (حسين)،البنية القصصيّة في رسالة الغفران، تونس، دار الجنوب للنّشر،٢٠٠٤ ، ص ٨٨

[27] – مرتاض، القراءة وقراءة القراءة، (سبق ذكره)، ص ٢٠٨

[28] – مرتاض، المرجع السّابق، ص ٢٠٨–٢١٠

[29] - أدونيس، زمن الشّعر، بيروت، دار العودة، ط٢، ص، ٢٩٧

[30] - الدّغمومي (محمد)، نقد النّقد، ص ٢٧٣.

[31] - أنظر في هذا: العمري (محمد)، البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، الدار البيضاء– المغرب' إفريقيا الشرق،٢٠٠٥. و للمؤلّف نفسه، في بلاغة الخطاب الإقناعي: مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربيّة، إفريقيا الشّرق،٢٠٠٢ بلانتان (كريستان)، الحجاج ، ترجمة، عبد القادر المهيري، تونس، المركز الوطني للترجمة، ٢٠٠٨ .الشبعان (عليّ)، الحجاج والحقيقة و آفاق التأويل، بيروت، دار الكتب الجديدة المتّحدة،٢٠١٠. Amossy.(R) L'argumemtation dans le discours. Paris.2000

[32] - دايك (فان)، النصّ والسياق، ترجمة عبد القادر قنيني، (سبق ذكره)، ص٣٢

[33] - نقلا عن بوعزة، ابستيمولوجيا القراءة، ص ٨١.

[34] - لحميداني (حميد)، القراءة وتوليد الدّلالة، بيروت، المركز الثّقافي العربي، ٢٠٠٣، ص ٧.

[35] - أنظر محمّد مفتاح، ديناميّة النصّ: تنظير وإنجاز، بيروت، المركز الثّقافي العربي،ط٣ / ٢٠٠٦. الدّاهي (محمّد)، ديناميّة الإقراء: أوراق عبد اللّه العروي مثالا، مرّاكش، منشورات فضاءات مستقلّة،١٩٩٦. وراجع: بوقرّة (نعمان)، الخطاب الأدبي ورهانات التّأويل: قراءة نصّية تداوليّة حجاجيّة، عالم الكتب الحديث، ٢٠١٢

[36] - مرتاض، القراءة و قراءة القراءة، (سبق ذكره)، ص ١٩٧

[37] - لحميداني. القراءة وتوليد الدّلالة، (سبق ذكره)، ص ٥

[38] - بوعزّة، ابسيمولوجيا القراءة، ص ٨٠

[39] - م. ن، ص ٨٢.

[40] - انظر: Ricoeur(P).Du texte a la action. Essais d hermenutique2. Coll. Point. Seuil.1998.p 66

[41] - بنكراد (سعيد)، المعنى بين التعدّدية والتّأويل الأحادي، موقع على الانترنيت سعيد بنكراد، مجلّة علامات

[42] - الدّغمومي (محمد)، نقد النّقد وتنظير النّقد العربي المعاصر، ص ٢٧٣

[43] - راجع بخصوص هذا المصطلح :

Greolt (Pierre), Critique biblique, in : Dictionnaire des religions, Paris, P.U.F, 2ème éd., 1985, pp 337-340.

[44] - يعدّ كتابها، علم النصّ، ترجمة فريد الزّاهي، الدار البيضاء، منشورات دار توبقال،ط١/١٩٩١، أهمّ مؤلفاتها الّتي بسطت ضمنها نظريتها في النصّ و الكتابة.

Greolt (Pierre), Critique biblique, in : Dictionnaire des religions, Paris, P.U.F, 2ème éd., 1985, pp 337-340.

[45] - بارت(رولان)، نظريّة النصّ، ترجمة: المنجي الشّملي ومحمّد القاضي وعبد اللّه صولة، تونس، مجلّة حوليات الجامعة التونسية، تونس، كلّية الآداب و الفنون والإنسانيات منوبة، العدد٢٧ / ١٩٨٨م ص٧٦ وما بعدها

[46] - أوكان (عمر)، لذّة النصّ ومغامرة الكتابة لدى بارت، الدّار البيضاء، إفريقيا الشّرق،١٩٩١، ص ٣٣-٣٤

[47] - مفتاح (محمد)، مجهول البيان ، الدار البيضاء- المغرب، دار توبقال للنّشر،١٩٩٠، ص ٨٢

[48] - حرب(عليّ)، النّقد والحقيقة، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣، ص ١٨

[49] - مفتاح (محمّدّ)، ديناميّة النصّ: تنظير وإنجاز ، المركز الثقافي العربي، ط٣/ ٢٠٠٦ ص ٤٤

[50] - لحميداني (حميد)، الفكر النّقدي الأدبي المعاصر، ط.٢ ، فاس، مطبعة أنفو، ٢٠١٢ ص ١٩٤

[51] - بارت (رولان)، درس السيمولوجيا، ترجمة عبد السّلام بنعبد العالي، ط٣،الدار البيضاء- المغرب، دار توبقال للنّشر، ص٦٠

[52] - ريكور (بول)، نظريّة التّأويل، ترجمة سعيد الغامدي، بيروت، المركز الثقافي العربي،٢٠٠٣ ص٦٠

[53] - ريكور (بول)، نظريّة التأويل، ص ٣. وراجع بن حسن (حسن). و انظر ، النظريّة التأويليّة عند ريكور، ص٤٥

[54] - انظر: Symbolisme et interpretation. Paris. 1978.p17 Todorov(T).

[55] - انظر: إيكو(أمبرتو)، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي،ط٢/٢٠١٠، ص٢١١-٢١٢

[56] - انظر: Gadamer (H.G). Verite et Methode. Trad. Eteinne Sacre, Paris. Seuil.1976.p135

[57] - انظر: المسكيني(فتحي)، مقدّمة ترجمة، غادمير، تأويليّة الصورة، ضمن الكتاب الجماعي ، إطلالات على الجماليات، تونس، بيت الحكمة،٢٠١٠، ص٦٣

[58] - المرجع نفسه، ص٦٤

[59] - كحلي (عمارة)، قراءة في فينومينولوجيا التأويل عند غادمير، تونس مجلّة، مدارات، ١٩٩٧، ص٢٧

[60] - انظر:Gadamer, L art de comprendre1. ed. Aubier Montaingne.France. .1982. p39

[61] - انظر: Ricoeur (P). Le conflit des interpretations. Essais d hermneutique, Paris. Seuil.1969.p 67

[62] - مفتاح (محمّد)، مجهول البيان، الدّار البيضاء، دار توبقال للنّشر، ١٩٩٠، ص١٠٢

[63] - بن عيّاد (محمّد)، التّلقي والتّأويل، مجلّة علامات، على الانترنيت، موقع سعيد بنكراد

[64] - انظر: المسكيني(فتحي)، مقدّمة ترجمة، غادمير، تأويليّة الصورة، (سبق ذكره)، ص٦٣

[65] الرجع السابق، ص٦٤

[66] - المرجع السابق، ص. ن

[67] - انظر: Jauss (H.R). Pour un esthetique de la reception, . Paris. Gallimard. .1978. p 46- 47

[68] - صالح (فخري)، هـ.ر. ياوس: من توقّعات القارئ إل معنى التّجربة، جدّة مجلّة علامات في النّقد، المجلّد الثامن ،ج٣٢، ص٣٤٩

[69] - انظر:Jauss (H.R). Pour un esthetique de la reception, . p 49

[70] - تغزاوي (يوسف)، القارئ و إنتاج المعنى: مفاهيم وتطبيقات، المغرب، مطبعة الرشيديّة، (د.ت)،ص١٦

[71] - بوحسن (أحمد)، نظريّة التّلقي والنّقد العربي الحديث، الرّباط، منشورات كلّية الآداب و العلوم الإنسانيّة، ١٩٩٣، ص٢٩

[72] - القلفاط (هشام)، في المتغيّر الأدبيّ، إربد الأردن، عالم الكتب الحديث،٢٠٠٩، ص٢٢-٢٣

[73] - صمّود (حمّادي)، تجليّات الخطاب، الدّمام، مكتبة المتنبّي،١٤٣٣هـ/٢٠١٢م، ص٧٦-٧٧

[74] - م. ن، ص٧٦

[75] - الواد (حسين)، في مناهج الدّراسات الأدبيّة، تونس، سيراس للنّشر،١٩٨٥، ص٧٧-٧٨

[76] - انظر: Iser (W).L acte de lecture. theorie de effet esthetique . Ed .Pierre Mardaga. 1985

[77] - بنكراد (سعيد)، السيميائيات، اللّاذقيّة، دار الحوار، ٢٠٠٥ ص٨٧،

[78] - انظر: Eco (U). Lector in Fabula .Ed .Crasset.1985. p74 Paris.

[79] - انظر: Eco (U). Lector in Fabula . p64

[80] - انظر: Eco (U). Semiotique et philosophe du langage .Paris. P.U.F.1988 . p236

[81] - إيكو ، العلامة، ترجمة سعيد بنكراد (سبق ذكره) نصّ المقدّمة، ص٢٤

[82] - م. ن، ٢٥

[83] - قاسم (سيزا أحمد)، بناء الرّواية، القاهرة، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ١٩٨٤، ص ١٠٠

[84] - مفتاح (محمد)، مجهول البيان ،(سبق ذكره). ص١٠٨

[85] - لحيمداني، الفكر الأدبي المعاصر: مناهج ونظريّات،(سبق ذكره). ص١٩٣. وراجع جاك دريدا : الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط٢، ص١٣١ و ما بعدها

[86] - لحميداني (حميد)، الخطاب الأدبي التّأويل والتّلقي، ضمن كتاب: من قضايا التأويل والتّلقي، المغرب، منشورات كلّية الآداب الرّباط،١٩٩٥، ص١٠

[87] - الزّاهي (فريد)، النصّ ،(سبق ذكره). ص١٠٨

[88] - مفتاح (محمد)، مجهول البيان ،(سبق ذكره). ص١٠٨

[89] - مفتاح (محمد)، مجهول البيان ،(سبق ذكره). ص١٠٨

[90] - الدّغومي (محمد)، تأويل النصّ الرّوائي ، ضمن كتاب: من قضايا التّلقي والتأويل (سبق ذكره)، ص ٥٩

[91] - كليطو (عبد الفتّاح)، نصّ المقدّمة التّي وضعها لترجمة عبد السلام بنعبد العالي لكتاب بارط، درس السيمولوجيا (سبق ذكره)، ص ٥-٦.

[92] - عصفور(جابر)، النّقد الأدبي وقراءة التّراث النّقدي،ج٣، دار الكتاب المصري- دار الكتاب اللّبناني ط١/٢٠٠٩، ص٢٢،٢١

[93] - يفوت (سالم)، النصّ و التّاريخ، بيروت، دار الطّليعة، ٢٠٠٣ ، ص٥

[94] - مصطفى (ناصف)، نظريّة التّأويل، المملكة العربية السعودية-جدّة، النّادي الثّقافي جدّة، ١٤٢٠/٢٠٠٠، ص٥١

[95] - فضل (صلاح)، أساليب السّرد، دمشق دار المدى سوريا،٢٠٠٣ ، ص١٥

[96] - مرتاض، القراءة وقراءة القراءة، ص٢١٥

[97] - المرجع نفسه، ص . ن

[98] - تجدر الإشارة هنا إلى نماذج متميّزة من القراءات الجديدة لمتون النصوص والمدوّنات القديمة وضعها كتّاب أكاديميون عرب معاصرون، ومثّلت إضافة، لكونها فتحت آفاقا جديدة للفهم والمعرفة ولوصل المتون المقروءة بحركة التأريخ وتقدّم نسق المعرفة. ذلك ما امتازت به مثلا الأعمال التّالية: كليطو (عبد الفتاح) المقامات: السّرد و الأنساق، ترجمة عبد الكبير الشّرقاويّ، المركز الثقافي العربي، القاضي (محمد) الخبر في الأدب العربي: دراسة في السّردية العربية، بيروت، دار الغرب الإسلامي ،١٩٩٥. الواد (حسين) شعر المتنبّي والتّجربة الجماليّة عند العرب، بيروت دار الغرب الإسلامي،ط٢، ٢٠٠٤. ناصف (مصطفى)، قراءة ثانيّة لشعرنا القديم، بيروت، دار الأندلس،ط٢/ ١٩٨١.الغذّامي (عبد اللّه) الخطيئة والتكفير، المركز الثّقافي العربي،١٩٩٥. اليوسفي(محمد لطفي) فتنة المتخيّل. قاسم (سيزا)، بناء الرّواية: ثلاثيّة نجيب محفوظ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٥. الزّمرلي(فوزي) شعريّة الرّواية العربية، منشورات الجامعة التونسيّة٢٠٠٩ . خذر(العادل)، الأدب عند العرب، تونس، دار سحر، ٢٠٠٥. ... وفي مجال نقد النّقد ودراسة المتون النظرية. يمكن أن نذكر مثالا: عصفور(جابر) الصورة الفنيّة في التّراث البلاغي والنّقدي، القاهرة، دار الثقافة،١٩٧٤. المسدّي التفكير اللّساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، ط١٩٨٦،٢. صمّود التفكير البلاغي في الحضارة العربية، منشورات الجامعة التونسية، ط ٢، ١٩٩٤. بن الشيخ (جمال الدّين) الشّعرية العربيّة، ترجمة مبارك حنّون، دار توبقال، ١٩٩٦. مفتاح(محمّد) التلّقي والتأويل: مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي،١٩٩٤. و لنفس المؤلّف: مجهول البيان، الدّار البيضاء توبقال للنّشر،١٩٩٠.في سيمياء الشّعر القديم: دراسة نظريّة وتطبيقية، الدّار البيضاء، دار الثقافة،١٩٨٩ الخطيبي(عبد الكبير) الاسم العربي الجريح، نقله إلى العربيّ، محمّد بنيس، دار العودة،١٩٨١.و في هذا المجال يمكن مراجعة أعمال: ندوة القراءة و الكتابة، تونس، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨٨

[99] - وهو كما سبقت الإشارة في الهامش إلى ذلك عنوان أحد أبرز كتبه؛ ناصف (مصطفى)، قراءة ثانية لشعرنا القديم، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنّشر، ط٢/ ١٩٨١

[100] - ناصف (مصطفى)، قراءة ثانية لشعرنا القديم، (سبق ذكره)، ص٥

[101] - المرجع السابق، ص. ٥

[102] - المرجع السابق، ص. ٥

[103] - المرجع السابق، ص. ٥

[104] - المرجع السابق، ص. ٧

[105] - المرجع السابق، ص. ٦

[106] – المرجع السابق، ص. ٧

[107] – المرجع السابق، ص. ٧

[108] – المرجع السابق، ص. ٨

[109] – المرجع السابق، ص. ٨

[110] – المرجع السابق، ص. ٨

[111] – راستيي (فرنسوا)، فنون النصّ وعلومه، ترجمة إدريس الخطاب، الدار البيضاء، دار توبقال، ٢٠١٠ ، ص١٥

[112] – راستيي، المرجع السابق، ص. ن

[113] – راستيي، المرجع السابق، ص. ن

[114] – راستيي، المرجع السابق، ص. ن.

نماذج لأهمّ المصادر والمراجع المستخدمة في هذا البحث

- ابن منظور، لسان العرب
- أوكان (عمر)، للّذة النصّ و مغامرة الكتابة لدى بارت، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، ١٩٩١. - إيكو (أمبيرتو)، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، بيروت- الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط٢/ ٢٠١٠
- بارت (رولان)، درس السيميولوجيا، ترجمةعبد السلام بنعبد العالي، الدار البيضاء، دار توبقال، ط٣،
- بقشي (عبد القادر) ، التناص في الخطاب النقدي و البلاغيين الدار البيضاء، إفريقيا الشرق،١٩٩١
- بنعبد العالي ، أسس الفكر الفلسفي المعاصر، الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٩١- بن حسن(حسن)، النظرية التأويلية عند ريكور، مرّاكش ، دار تينمل للطباعة و النشر، ١٩٩٢
- بنكراد (سعيد)، السيميائيات، اللّاذقية، دار الحوار، ٢٠٠٥
- بوحسن (أحمد)، نظرية التلقّي والنقد العربي الحديث، ضمن كتاب، التلقي والتأويل، الرباط منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٩٩٣
- تغزاوي (يوسف)، القارئ وانتاج المعنى: مفاهيم وتطبيقات، المغرب، مطبعة الرّشيدية، د.ت- - تودروف(تزفتان)، القراء بناء، فصل من كتابه: شعرية النثر، ترجمة محمد أديوان، مجلّة، الفكر العربي المعاصر، العدد ٦٠- ٦١، فيفري ١٩٨٩
- لحميداني (حميد)، القراءة وتوليد الدلالة، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣

- .... الخطاب الأدبي والتأويل ضمن كتاب من قضايا التأويل والتلقي، الرباط، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية،١٩٩٥

- الدّاهي (محمد)، ديناميّة الإقراء، مرّاكش، منشورات فضاءات مستقبلية، ١٩٩٦

- الدغمومي (محمد)، نقد النقد و تنظير النقد العربي المعاصر، الرباط، منشورات جامعة محمد الخامس،

- .... تأويل النصّ الرّوائي، ضمن كتاب من التأويل والتلقي، المغرب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية- الرباط،١٩٩٥

- دايك (فان) النصّ والسياق، ترجمة عبد القادر قنيني، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق،٢٠٠٠

-راستي (فرنسوا)، فنون وعلومه،، الدار البيضاء، توبقال، ٢٠١٠

-الشبعان (علي)، الحجاج والحقيقة وآفاق التّأويل، بيروت، دار الكتب المتحدّة، ٢٠١٠

- شبيل (عبد العزيز)،إبداع القراءة، ضمن كتاب النصّ والقراءة، تونس، منشورات مركز الدّراسات الإسلاميّة بالقيروان١٩٩٧

- صمّود (حمادي)، تجلّيات الخطاب الأدبي، تونس، دار قرطاج للنّشر، ١٩٩٢
تجلّيات الخطاب، الدمام، السعودية، مكتبة المتنبي، ٢٠١٢/١٤٣٣

- الطرابلسي (محمد الهادي)، بحوث في النصّ الأدبي، تونس، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨

- عصفور (جابر)، النقد الأدبي وقراءة التراث النقدي، دار الكتاب المصري-دار الكتاب اللبناني، ط١/٢٠٠٩

- علّوش (سعيد) ، معجم المصطلحات الأدبية، بيروت ، دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء، تشوسبريس، ١٩٨٥

- القلفاط(هشام)، في المتغيّر الأدبي، إربد الأردن، عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٩
- لحميداني (حميد)، القراءة وتوليد الدلالة، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣
- .... *الخطاب الأدبي والتأويل ضمن كتاب، من قضايا التأويل والتلقي، الرباط، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية،١٩٩٥
- .... *الفكر الأدبي المعاصر: مناهج ونظريات، ط٢، فاس، مطبعة أنقو برانت، ٢٠١٢
- فضل (صلاح)، أساليب السّرد في الرّواية العربية، دمشق ، دار المدى، ٢٠٠٣،
- قاسم(سيزا)، بناء الرواية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٤
- كيروزويل (إديت)، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور ، الدار البيضاء منشورات عيون، ١٩٨٥
- مانغويل (آلبيرتو)، تاريخ القراءة، ترجمة سامي شمعون، بيروت، دار الساقي،٢٠٠١
- مفتاح (محمد)، مجهول البيان، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال، ١٩٩١.
دينامية النصّ، المركز الثقافي العربي، ط١/ ١٩٨٦
- ناصف (مصطفى)،قراءة ثانية لشعرنا القديم، بيروت، دار الأندلس، ط٢/ ١٩٨١.
نظرية التأويل، جدّة، النادي الأدبي الثقافي، ١٤٢٠/ ٢٠٠٠
- الواد (حسين)، في مناهج الدّراسات الأدبية، تونس، سيراس للنشر، ١٩٨٥
- اليوسفي (لطفي)، المتاهات والتلاشي، تونس، سيراس للنشر، ١٩٩٢
- يفوت (سالم)، النصّ و التاريخ، بيروت دار الطليعة،٢٠٠٣

الدوريات

- بارت (رولان)، نظرية النصّ، ترجمة المنجي الشّملي ومحمّد القاضي وعبد صولة، تونس، مجلّة، حوليات الجامعة التونسيّة، العدد٢٧، ١٩٨٨
- بوعزّة (محمد)، إبستمولوجيا القراءة، الرباط-المغرب، مجلّة، فكر ونقد، العدد، يونيو ١٩٩٩
- بن عيّاد التلقي وتالتّأويل مجلّة علامات، موقع سعيد بنكراد، على النات
- صالح (فخري)، ياوس من توقّعات القارئ إلى معنى التجربة، مجلّة علامات، جدّة، م٨/ ج٣٢
- الزّاهي (فريد)، مجلّة علامات في النقد، النادي الأدبي جدّة العدد،
- كحلي (عمارة)، قراءة في فينومينولوجيا التّأويل عند غاد مير، تونس، مجلّة مدرات،١٩٩٧
- مرتاض (عبد الملك)، القراءة وقراءة القراءة، مجلّة، علامات في النّقد الأدبي ، النادي الأدبي الثقافي بجدّة، سلسلة الكتاب النقدي، شوال ١٤١٥/مارس١٩٩٥

مراجع باللغة الفرنسية

Kojeve(A).Introduction a la lecture de Hegel. Paris. Gallimard.1949

Ricoeur(P).Du texte a la action. Essais d hermenutique2. Coll. Point. Seuil.1998.

Greolt (Pierre), Critique biblique, in : Dictionnaire des religions, Paris, P.U.F, 2ème éd., 1985

Symbolisme et interpretation. Paris. 1978) Todorov (T Gadamer (H.G). Verite et Methode. Trad. Eteinne Sacre . Paris. Seuil.1976.p135

- L art de comprendre1. ed. Aubier Montaingne.France. .1982.

Ricoeur (P). Le conflit des interpretations. Essais d hermneutique, Paris. Seuil.1969

Jauss (H.R). Pour un esthetique de la reception, Paris.Gallimard.1978

Eco (U). Semiotique et philosophe du la langage Paris. P.U.F.1988 - Lector in Fabula. Paris.Ed. crasset. 1985

الأثر الفارسي فى كتاب
"طلبة الطلبة في الاصطلاحات الفقهية "
للإمام نجم الدين أبى حفص
عمر بن محمد النسفي المتوفى (٥٣٧هـ)

د.أحمد عبدالعزيز بقوش(*)

مقدمة البحث :

حاول "النسفي" فى كتاب "طلبة الطلبة في الاصطلاحات الفقهية" أن يجمع الألفاظ والكلمات التى استعملها الفقهاء وبخاصة الأحناف ، بيد أن جماعةً من أهل العلم طلبوا منه شرح ما يُستشكل على المُحدثين الذين قل اختلافهم فى اقتباس العلم والأدب ، ولم يمهروا فى معرفة كلام العرب من الألفاظ العربية المذكورة فى كتب أصحابه الأخيار ، ومن ثم فقد استهوانى هذا الكتاب ، ورغبت فى أن أبين الجهد الذى بذله "النسفي" لمساعدة طالبى العلم ممن يعرفون الفارسية ، وليس لهم طويل باع فى معرفة العربية .

وينقسم هذا البحث إلى مقدمة وفصلين وخاتمة على النحو التالى :

<u>الفصل الأول:</u> التعريف بالنسفي، والحديث عن مؤلفاته ، وينقسم إلى مبحثين:

<u>المبحث الأول</u> : التعريف بنجم الدين النسفي، والحديث عن شيوخه ومؤلفاته .

* - أستاذ اللغة الفارسية المساعد بكلية دار العلوم – جامعة الفيوم .

<u>المبحث الثانى</u> : التعريف بكتابه "طلبة الطلبة" وشك بعض الفقهاء فى نسبته إلى النسفي ، والرد على هؤلاء الفقهاء ، مع ذكر سبب تأليف النسفي لهذا الكتاب .

<u>الفصل الثانى :</u> وقد خصصته لدراسة الآثار الفارسية فى كتاب "طلبة الطلبة"، وقسمته إلى خمسة مباحث على النحو التالى :

<u>المبحث الأول</u> : *الكلمات الفارسية المعربة* ، وأوردت فى هذا المبحث ثلاثاً وعشرين كلمة ، رجعت فيها إلى كتب المعربات الفارسية ، وإلى المعاجم الفارسية التى توضح أصول هذه الكلمات ، وأشرت إلى أن النسفي لم يذكر أصول بعض هذه الكلمات الفارسية ، واكتفى بقوله إنها معربة ، لتأكده من أن كتابه سيكون عوناً لأصحاب اللسان الفارسى؛ ومن ثم فقد أكملت ما تركه النسفي لمزيد من الإفادة من هذا الكتاب .

<u>المبحث الثانى</u>: *الأسماء الفارسية* ، وقد أوردت فى هذا المبحث واحداً وأربعين اسماً فارسياً؛ ذكرها النسفي بعد شرح الاسم بالعربية ، ويبدو انه أحس أن قُرّاءهُ من الأعاجم سيكون من الصعب عليهم فهم هذا الاسم أو شرحه بالعربية ، فلجأ إلى ذكره بالفارسية .

من ذلك قوله: طللُ السفينة: جِلالُها ، وهى بالفارسية : "بادبان كشتى"، فقد رأى النسفي أن كلمة "بادبان كشتى" أيسر على الأعجمى الذى لا يُتقن العربية من : "طلل السفينة" و"جلالها" .

وقد استعنت فى هذا الفصل بكثير من معاجم اللغة العربية .

<u>المبحث الثالث</u> : *الصفات الفارسية* ، وقد جمعت فى هذا المبحث سبع صفات وردت فى كتابه "طلبة الطلبة" بالعربية ، ثم شرحها النسفي فى البداية بالعربية ، لكنه خشى ألا يفهم الأعاجم معنى هذه

الصفات أو شرحها بالعربية ، فذكر ترجمتها الفارسية ، من بين ذلك قوله : **الثوب السَّخيف** : قليل الغزل، رقيق النسج، وفارسيته: "سُست بافته" .

<u>المبحث الرابع</u> : *المصادر* الفارسية ، وجمعت فى هذا المبحث أربعة عشر مصدراً ، ذكر النسفي المصدر العربى، وشرحه بالعربية ، ثم ترجمه إلى الفارسية ، من بين ذلك قوله: **الكِرابُ** : وهو قلب الأرض للحرث ، وفارسيته : "شذكار كردن".

<u>المبحث الخامس</u> : *الجمل الفارسية* ، وقد أورد النسفي ثلاث جمل فارسية فى مواضع متفرقة من كتابه ، لتكون مزيداً من العون لقرائه من الأعاجم فى فهم أسرار اللغة العربية . من بين هذه الجمل على سبيل المثال:

سوگند دادش بخداى : أقسم عليه بالله .

ثم اختتمت هذا البحث بخاتمة ، بينت فيها أهم النتائج التى توصل إليها الباحث، وأتبعت هذه الخاتمة بقائمة لأهم المصادر والمراجع .

فإن حالفنى التوفيق فمن الله العلى القدير ، وإن كانت الأخرى فمن نفسى .

الفصل الأول

المبحث الأول : التعريف بنجم الدين النسفي، والحديث عن شيوخه ومؤلفاته .

نجم الدين النسفي :

هو : عمر بن محمد بن أحمد بن محمد بن لقمان مفتى الثقلين نجم الدين أبو حفص النسفي [١]، ونسف -كما يقول ياقوت الحموى- هى نخشب بماوراء النهر، وكنيته أبوحفص [٢] .

وقد اختلف المؤرخون والأدباء فى تاريخ مولده ، فيقول صاحب طبقات المفسرين إنه ولد بنسف فى شهور إحدى – أو اثنتين– وستين وأربعمائة [٣]، أما صاحب حبيب السير فيقول : إنه ولد سنة إحدى وستين وأربعمائة [٤] .

وتوفى نجم الدين ليلة الخميس ، ثانى عشر من جمادى الأولى ، سنة سبع وثلاثين وخمسمائة بسمرقند .[٥]

شيوخه ومؤلفاته :

درس نجم الدين الفقه على يد صدر الإسلام أبى اليسر محمد البزدوي، وتلقى العلم على يد كثرة من العلماء حتى أنه جمع أسماء مشايخه فى كتاب سماه "تعداد شيوخ عمر" . [٦]

وقد كثرت تصانيف نجم الدين حتى قيل إنها بلغت المائة مصنف [٧]، وأجل تصانيفه كتاب :"التيسير فى التفسير" فى تفسير كتاب الله تعالى، فى أربعة مجلدات.[٨]

ونظم كتاب "الجامع الصغير" ، الذى ألفه الإمام محمد بن الحسن الشيبانى المتوفى سنة ١٨٩هـ ، والذى خصصه لفقه الإمام أبى حنيفة النعمان .[٩] ومن تصانيفه أيضاً :"الإشعار بالمختار من الأشعار" فى عشرين مجلداً، و"تاريخ بخارا" .

وهو صاحب كتاب "القند فى علماء سمرقند" ، فى عشرين مجلداً،[١٠] وقد ذكر "نجم الدين" فى هذا الكتاب أسماء كل من ذاع صيتهم من العلماء فى سمرقند .

ومن تصانيفه أيضاً كتاب "طِلبة الطلبة فى الإصطلاحات الفقهية" ، وهو موضوع دراسة هذا البحث ، ومن ثم فإنى سأخصه – بعد ذلك – بشئ من التفصيل .

وحكى أنه أراد أن يزور "جار الله الزمخشرى" فى مكة ، فلما قدم وصل إلى داره ودق الباب ليفتحه ، فقال العلامة الزمخشرى : من هذا ؟ فقال : عمر؛ فقال الزمخشرى: انصرف، فقال نجم الدين : ياسيدى عمر لاينصرف ، فقال الزمخشرى: إذا نكّر صُرف . [١١]

وقيل : إنه كان يُعلم الإنس والجن ، لذلك قيل له : مفتى الثقلين . [١٢]

المبحث الثانى : التعريف بكتاب "طلبة الطلبة في الاصطلاحات الفقهية"

كتاب "طلبة الطلبة" :

ونظراً لأن هذا الكتاب هو موضوع البحث ، فقد لزم التعريف به قبل أن أبدأ بالحديث عن المفردات الفارسية التى وردت بهذا الكتاب .

فكتاب "طلبة الطلبة[١٣]" كتاب لغوي فقهي ، جمع فيه صاحبه الألفاظ والكلمات التى استعملها الفقهاء الأحناف ، ولايعرج على باقى المذاهب فيما ذهبت إليه من اصطلاحات ، فهو بهذا يخص الفقهاء الأحناف أكثر من غيرهم .

وقد دأب المؤلف على إيراد المعانى اللغوية أولاً ، ثم يورد المعانى الإصطلاحية الفقهية ، فهو يبدأ بمصطلح كتب الفقه وأبوابه ، ثم يأخذ بعد ذلك بإيراد الألفاظ الفقهية الإصطلاحية المهمة ، والألفاظ الغريبة . "١٤"

وقد شك بعض الفقهاء فى نسبة كتاب "طلبة الطلبة" لنجم الدين النسفي، يقول صاحب كتاب "الفوائد البهية" :

"ومن تصانيفه أيضاً– يعنى النسفي– طلبة الطلبة فى شرح ألفاظ كتب أصحابنا . وقيل إنه تأليف عبدالكريم تلميذ صدر الإسلام " "١٥"

ويقول صاحب كتاب الجواهر المضية فى طبقات الحنفية :

"إن ركن الأئمة عبدالكريم بن محمد بن أحمد الصباغى هو مؤلف كتاب طلبة الطلبة " "١٦"

بيد أننا نجد مؤلف الكتاب يذكر اسمه كاملاً فى مقدمة كتابه ، ويذكر سبب تأليفه له ، يقول :

" الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي رَفَعَ الْعِلْمَ وَأَهْلَهُ وَوَضَعَ الرَّاضِيَ بِالْجَهْلِ وَجَهْلَهُ وَالصَّلَاةُ عَلَى رَسُولِهِ الْمُصْطَفَى مُحَمَّدٍ الَّذِي عَلَّمَ بِهِ الْجُهَّالَ وَهَدَى بِهِ الضُّلَّالَ قَالَ الشَّيْخُ الْإِمَامُ الزَّاهِدُ نَجْمُ الدِّينِ زَيْنُ الْإِسْلَامِ فَخْرُ الْأَئِمَّةِ أَبُو حَفْصٍ عُمَرُ بْنُ مُحَمَّدِ بْنِ أَحْمَدَ النَّسَفِيُّ رَحْمَةُ اللَّهِ عَلَيْهِ سَأَلَنِي جَمَاعَةٌ مِنْ أَهْلِ الْعِلْمِ شَرْحَ مَا يُشْكِلُ عَلَى الْأَحْدَاثِ

الَّذِينَ قَلَّ اخْتِلَافُهُمْ فِي اقْتِبَاسِ الْعِلْمِ وَالْأَدَبِ وَلَمْ يَمْهَرُوا فِي مَعْرِفَةِ كَلَامِ الْعَرَبِ مِنْ الْأَلْفَاظِ الْعَرَبِيَّةِ الْمَذْكُورَةِ فِي كُتُبِ أَصْحَابِنَا الْأَخْيَارِ وَمَا أَوْرَدَهُ مَشَايِخُنَا فِي نُكَتِهَا مِنْ الْأَخْبَارِ إعَانَةً لَهُمْ عَلَى الْإِحَاطَةِ بِكُلِّهَا وَإِغْنَاءً عَنْ الرُّجُوعِ إلَى أَهْلِ الْفَضْلِ لِحَلِّهَا فَأَجَبْتهمْ إلَى ذَلِكَ اغْتِنَامًا لِمَسْأَلَتِهِمْ وَرَغْبَةً فِي صَالِحِ أَدْعِيَتِهِمْ وَاَللَّهُ الْمُوَفِّقُ وَالْمُثِيبُ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ. " "[١٧]

ويتضح من مقدمة الكتاب أمران :

أولـهما : أن مؤلفه هو نجم الدين النسفي .

ثانيهما : أنه ألف الكتاب ليكون معيناً لطالبى العلم من الأعاجم اللذين يفهمون الفارسية "ولم يمهروا فى معرفة كلام العرب من الألفاظ العربية المذكورة فى كتب أصحابه الأخيار" . وبالتالي فإنه ألف كتابه من أجلهم ، "حيث كان أهل ما وراء النهر مسلمين ، على المذهب الحنفى،وكانوا يتحدثون الفارسية "[١٨]، كما كانت لغة الثقافة عندهم "هى الفارسية والتركية"[١٩] .

فليس عجيباً أن نلاحظ "تأثير اللغة الفارسية والحضارة الفارسية على آسيا الوسطى" [٢٠] .

ولم يكن "نجم الدين النسفي" أول من قدم مثل هذه الخدمة الجليلة لطالبى العلم فى بلاد ما وراء النهر ،فقد سبقه علماء كثيرون قاموا بترجمة كتب عربية إلى اللغة الفارسية ، ليتمكن الناس من قراءتها واستيعاب ماورد بها ، ومن بين هذه الكتب ترجمة تاريخ الطبري ، ذلك الكتاب القيم الذى ترجمه أبوعلى محمد البلعمي، وزير عبدالملك بن نوح (٣٥٠هـ – ٣٦٦هـ) ، وقد نقل هذا الكتاب إلى اللغة الفارسية فى حدود سنة ٣٥٢هـ ، بأمر الأمير منصور.

كما قام نخبة من علماء بلاد ماوراء النهر بترجمة تفسير الطبري إلى الفارسية ، بأمر الأمير منصور بن نوح ، وبالإضافة إلى ذلك فقد تُرجم كتاب آخر يُعرف بكتاب

"الأبنية عن حقائق الأدوية" تصنيف أبى منصور الموفق الهروى ، الذى ألفه خلال عام ٣٢٦هـ ، وهو فى أسماء الأدوية المختلفة ، وخواصها ، والعلاج بها . "٢١"

أما كتاب "تاريخ بخارى" الذى ألفه بالعربية أبوبكر بن محمد بن جعفر النرشخي فى القرن الرابع الهجرى ، فقد قام "أحمد بن نصر القبادي" بترجمته إلى الفارسية سنة ٥٢٢هـ ،"٢٢" وقيل فى سبب ترجمته إلى الفارسية إن الناس لم يكونوا يميلون فى ذلك الوقت لقراءة الكتب العربية ، وفقدت الكتب العربية منزلتها حتى فى تدريس العلوم الإسلامية ، وظهر أساتذة كانوا يلقون الدروس بالفارسية . "٢٣"

ظهر التأثير الفارسى فى كتاب "طلبة الطلبة" فى صور متعددة ، من بينها على سبيل المثال أن يذكر المؤلف الكلمات الفارسية المعربة ، أو يذكر كلمات فارسية خالصة من بينها : أسماء ، صفات، مصادر، وقد يتجاوز كل هذه الصور؛ ويذكر جملاً فارسية كاملة .

وقد حرصت أن أشير فى الباب الثانى من البحث إلى كل صورة من الصور السابقة مبيناً السبب الذى دفع المؤلف إلى سلوك هذا المنهج فى كتابه.

وقد قسمت هذا الفصل إلى خمسة فصول على النحو التالى :

المبحث الأول : الكلمات الفارسية المعربة .

المبحث الثانى : الأسماء الفارسية .

المبحث الثالث : الصفات الفارسية .

المبحث الرابع : المصادر الفارسية .

المبحث الخامس : الجمل الفارسية .

الفصل الثانى

المبحث الأول : الكلمات الفارسية المعربة :

١ – الجُرموق"٢٤": فارسية معربة"٢٥"، أصلها جرموك"٢٦"، وهو ما يلبس فوق الخُف.

٢ - الجَصُ "٢٧": ذكر النسفي أن الكلمة بفتح الجيم وكسرها، واكتفى بقوله إنها ليست عربية محضة . "٢٨"

أما صاحب "برهان قاطع" فيقول إنها فارسية معربة ، أصلها گچ ، وعربت إلى جص. "٢٩"

٣- السراب : قال النسفي : إن السراب هو : مايُتخايل ماءً "٣٠"، دون أن يشير إلى أصلها الفارسى، حيث يرى "ادى شير" أن الكلمة فارسية معربة، مركبة من سر: بمعنى فوق، و: آب بمعنى الماء"٣١". ويرجح محمد التونجي هذا التحليل بيد أنه يذكر رأياً آخر، وهو أن كلمة "سير" : بمعنى مملوء، و: آب: بمعنى الماء، أى المملوء ماءً . "٣٢"

وأنا أميل إلى الرأى الأخير ، لأن السراب لايبدو فوق الماء فحسب ، بل يبدو فى الأماكن البعيدة عن الماء كالصحارى وغيرها .

٤- المُستقة : قال النسفي إنها فارسية معربة ، تعنى : الفرو الطويل الكُمين، وأشار إلى أن أصلها فى الفارسية هى كلمة "پوستين" "٣٣".

لكن "الشوشترى" يرى – وأنا أتفق معه – أن الكلمة مأخوذة من كلمة "مُشت" بمعنى القبضة ."٣٤"

٥- الفُستُق : اكتفى النسفي بقوله : إنه فارسى معرب "٣٥" .

وأصل هذه الكلمة فى الفارسية "پسته" بكسر الباء وفتح التاء "٣٦"، وأصل هذه الكلمة آرامى ، ثم انتقلت إلى اليونانية"٣٧".

٦- الجوزينج : فارسية معربة ، أصلها فى الفارسية "گوزينه" "٣٨" ، وهى حلوى تصنع بالجوز، وهى من المعجنات المحشوة . "٣٩"

٧- البُختج : فارسية معربة ، أصلها فى الفارسية : "پُختِه" "٤٠"، بمعنى المطبوخ. "٤١"

٨- **الجرَوهَق** : فارسية معربة ، أصلها فى الفارسية : "گروهه" "٤٢" ، بمعنى الشئ المدوّر، وكُرَة الحبال . "٤٣"

٩- **الموانيد** : فارسية معربة ، أصلها فى الفارسية : "مانيد" بمعنى الباقى "٤٤"، ثم جمعها العرب وأطلقوها على بقايا الجزية"٤٥"، وقد ذكر صاحب "برهان قاطع" أن المصدر "مانيدن" يساوى المصدر "ماندن" "٤٦" ، ولهذا رجحت أن تكون الكلمة أصلها هو المصدر الأول وليس المصدر الثانى.

١٠- **البهرج** : فارسية معربة ، أصلها فى الفارسية "نبهره" "٤٧"، والمعروف أن النون للنفى ، وكلمة "بهره" بمعنى "فائدة" فيكون معنى الكلمة : الباطل ، وما لافائدة منه ، وقد يستعمل العرب هذه الكلمة بالنون أو بدونها فيقولون : درهم بهرج ونبهرج ، أى باطل زيف "٤٨"، أو الردئ من الدراهم .

١١- **الستُّوق**: فارسى معرب ، وفارسيته "سه تاه" بمعنى : ثلاث طبقات أو ثلاث طيات ، ويرمز إلى الردئ من الدراهم، لأنه ضُرب على صورة الدراهم وليس على حكمها ، إذ جوفه نحاس ، ووجهاه جُعل عليهما شئ قليل من الفضة . "٤٩"

والمعروف أن كلمة "تا" و "تاه" و"تاى" بمعنى واحد وهو "طية" ، ومن ثم فليس عجيباً أن نرى كتب المعربات تذكر الأصل الفارسى لكلمة "ستوق" بواحدة من هذه الكلمات .

لكن الغريب حقاً أن يذكر الجواليقى أصلاً مختلفاً كل الاختلاف فيقول إن أصلها هو "سه توق" . ولست أدرى من أين أتى بكلمة "توق" التى لم أعثر عليها فى المعاجم الفارسية ."٥٠"

١٢- **الجزاف**: فارسية معربة ، أصلها "گزاف""٥١"، ومن معانيها: التقدير المبالغ فيه للثمن دون وزن أو مكيال ، عبث، بلا طائل، إفراط، مبالغة ."٥٢"

١٣- الروشن: فارسية معربة "٥٣"، أصلها فى الفارسية بمعنى "الكُوّه" ، عربت بمعنى الضوء ، والشعاع .

١٤- البِرسام: فارسية معربة "٥٤"، أصلها فى الفارسية : بَر: بمعنى الصدر، وسام : بمعنى :التهاب ، فيكون معناها : التهاب غشاء الرئة . وقد أخطأ النسفي حين عرفها بقوله :

"هو وجع يحدث فى الدماغ من ورم فى الحميات الحارة ، ويذهب منه عقل الانسان ، وكثيراً ما يهلك " ذلك أن وجع الدماغ فى الفارسية هو "سرسام" . وقد فرقت كتب الطب بين المرضين حين أكدت أن :

كلمة : "سرسام" تعنى وجع الرأس.

كلمة : "برسام" تعنى وجع الصدر . "٥٥"

١٥- البقم: فارسية معربة ، قال عنها النسفي إن أصلها الفارسى هو كلمة "داربرنيان" "٥٦"، بمعنى البقّم، وجاء فى الحاشية (١) صفحة خمسة وستون ومائتان : أن البقّم شجر يصبغ به ، وشجره عظام .

بيد أنى تتبعت كلمة "بقم" فى المعاجم الفارسية فوجدت صاحب "برهان قاطع" يقول عنها إن أصلها الفارسى هو كلمة "بكم" ، وقد عُربت إلى "بقم" ، بمعنى الأخشاب التى تقطع من هذه الشجرة ليصبغ بها الأشياء المطلوبة باللون الأحمر وذلك بعد غَلى تلك الأخشاب."٥٧"

كما تحدث صاحب "برهان قاطع" عن كلمة "داربرنيان" فأكد أنها تشير إلى خشب شجرة البقم لا إلى الشجرة نفسها . "٥٨"

١٦- الميزاب: ولم يُشر النسفي إلى أن الكلمة معربة، واكتفى المحقق فى الحاشية رقم (٥) بالإشارة إلى أن الميزاب هو "مسيل الماء" "٥٩"

والمعروف أن كلمة "ميزاب" كلمة فارسية معربة ، مركبة من ميز: بمعنى بول ، و آب :بمعنى :ماء ، ويكون معناها الذى يبول ماءً . "٦٠"

١٧- الروزن: فارسية معربة ، بمعنى : الكُوّة ، جمعها روازن ."٦١"

١٨- **السرقين**: لم يشر النسفي إلى أن هذه الكلمة فارسية معربة "٦٢"، والحقيقة أن هذه الكلمة انتقلت من الفارسية إلى العربية، فهي في الفارسية : "سرگين" بمعنى البعر أو الزِّبل، ثم عربت فصارت "سرقين" . "٦٣"

١٩- **بَست**:فارسية معربة ، وتعنى بالفارسية مفتاح الماء فى فم النهر أو الجدول. "٦٤"

٢٠- **الباذِق**: فارسية معربة، أصلها في الفارسية كلمة "باذه" أو "باده" بمعنى الخمر أو الشراب ، وهي تطلق عند النسفي على المطبوخ أدنى طبخة من ماء العنب . "٦٥"

٢١- **السابِرِيّ**: أخطأ النسفي عندما نسب هذا النوع من الثياب إلى شخص يدعى "سابر" ، ثم بقي الاسم لذلك النوع من الثياب . "٦٦"

والواقع أن كلمة "السابرى" تعنى الثوب الرقيق الجيد ، نسبة إلى مدينة "سابور" على غير القياس . "٦٧"

٢٢- **روسبيج**: كلمة فارسية معربة ، أصلها في الفارسية :"روسپى" بمعنى الزانية، وقد عربت هذه الكلمة فدخلت العربية فى صورة "روسبيج" . "٦٨"

٢٣- **خام**: فارسية معربة ، بمعنى النيئ وغير الناضج ، وقد دخلت العربية بنفس المعنى . "٦٩"

وإذا كنا قد خصصنا القسم السابق للحديث عن الكلمات الفارسية المعربة ، فإن هذا الموضوع قد تحدث فيه كثيرون من الكتاب والشعراء ، ولا يُعد "النسفي" بدعاً في هذا المجال .لكن المثير للعجب أن يذكر "النسفي" اسماً عربياً ثم يذكر مرادفه بالفارسية ، ويفعل نفس الشئ بالصفات والمصادر العربية.

ويرى صاحب هذا البحث المتواضع أن "النسفي" أراد – بهذه الطريقة – أن ينفذ ما وعد به القارئ فى مقدمة كتابه ، حين قال : "... سَأَلَنِي جَمَاعَةٌ مِنْ أَهْلِ الْعِلْمِ

شَرْحَ مَا يُشْكِلُ عَلَى الْأَحْدَاثِ الَّذِينَ قَلَّ اخْتِلَافُهُمْ فِي اقْتِبَاسِ الْعِلْمِ وَالْأَدَبِ وَلَمْ يَمْهَرُوا فِي مَعْرِفَةِ كَلَامِ الْعَرَبِ مِنْ الْأَلْفَاظِ الْعَرَبِيَّةِ الْمَذْكُورَةِ فِي كُتُبِ أَصْحَابِنَا الْأَخْيَارِ وَمَا أَوْرَدَهُ مَشَايِخُنَا فِي نُكَتِهَا مِنْ الْأَخْبَارِ إِعَانَةً لَهُمْ عَلَى الْإِحَاطَةِ بِكُلِّهَا وَإِغْنَاءً عَنْ الرُّجُوعِ إِلَى أَهْلِ الْفَضْلِ لِحَلِّهَا فَأَجَبْتهمْ إِلَى ذَلِكَ اغْتِنَامًا لِمَسْأَلَتِهِمْ وَرَغْبَةً فِي صَالِحِ أَدْعِيَتِهِمْ ... "[٧٠]

وسوف أقوم بذكر نماذج من الأسماء العربية التى وردت بكتاب "طلبة الطلبة"، وكيف أن "النسفي" لم يتوقف عند شرح معناها بالعربية ، بل تجاوز ذلك ، فشرح معناها بالفارسية .

المبحث الثانى : أسماء عربية يشرحها بالفارسية

١- **طللُ السفينة**: جِلالُها[٧١] ، وهى بالفارسية : بادبان كشتى[٧٢] ، ومن الواضح أن كلمة "بادبان كشتي" : شراع السفينة أيسر على الأعجمى الذى لا يتقن العربية من : "طلل السفّينة" و"جلالها" .

٢- **النَّمِره** : كساء مخطط ملون مأخوذ من النمر، وفارسيته :"پلنگ"[٧٣] ، وقد أدرك النسفي أن غير العربى فى عصره يفهم كلمة "پلنگ" أكثر من فهمه لكلمة النمرة .

٣- **الذريرة**: ما يُذر على الميت ، أى ينثر ، وهو بالفارسية : "پرگنه" [٧٤] . وقد رأى النسفي أن كلمة "پرگنه" أكثر وضوحاً لطلبته من كلمة الذريرة .

٤- **الجُمجُمة**: وهى عظم الرأس المشتمل على الدماغ . ويقول النسفي وهى بالفارسية : "كاسهٔ سر" [٧٥]

٥- **الإذْخِرْ** : بكسر الألف والخاء ، نبتٌ يكون بمكة ، وهو حشيشة طيبة ، ويقال له بالفارسية : "كوم" [٧٦].

٦- **الهامة**: والهامة طائر يقال له بالفارسية : "جُغد" [٧٧] .

٧- الرَّبْعة : من أوعية أدوات النساء ، وهي بالفارسية : "طبلك" "٧٨".

٨- الوَرْس : نبت ينبت في بلاد العرب ، يستعمل لتلوين الملابس، وهو الذى يسمى بالفارسية : "سبزك" "٧٩"

٩- الصِّير : يعنى الصَّحْناة"٨٠"، وهو إدام يؤخذ من السمك الصّغار المملح "٨١"، وهو بالفارسية "مهيابه" .

١٠- الجُبن : وفارسيته "پنير" "٨٢" .

١١- الإوزّ : وهو بالفارسية : "مرغابى" "٨٣" .

١٢- بيض النعام : وهو بالفارسية : "اشتر مرغ" "٨٤" .

١٣- السُّمَّاق : وهو بالفارسية : تَتْرى "٨٥" .

١٤- البُسْر: هو ما لوّن من البلح ولم ينضج "٨٦" ، وهو بالفارسية "غوره" "٨٧".

١٥- السَّفُّود : وفارسيته : "بابزن" "٨٨".

١٦- الكِباسة : القِنو ، وهو بالفارسية : "خوشهٔ خرما" "٨٩" .

١٧- العِقاص :هو ما يُعْقصُ به الشعر، أى يجمع ويشد ، وفارسيته: "موى بند""٩٠" .

١٨- الدُمْلُوج : وهو المعضد ، وفارسيته : "بازو بند" "٩١".

١٩- الخاصِرة : هى وسط الحيوان ، وفارسيتها: "تهيگاه" "٩٢" .

٢٠- جِرِّيثه : نوع من السمك "٩٣"، وهو يشبه الحيَّات "٩٤" ، وفارسيته: "مارماهى".

٢١- عناق الأرض: هو شئ من دواب الأرض ، مثل الفهد ، وفارسيته: "سياه گوش" "٩٥".

٢٢- المِقْراض : وفارسيته : "كاز" "٩٦" .

٢٣- الأجمة : وفارسيتها : "نيستان" "٩٧" .

٢٤- **مدقة القَصَّار**: وفارسيتها : "كوزينه" [٩٨] .

٢٥- **الكُتَّاب** : وفارسيته : "دبيرستان" [٩٩].

٢٦- **الوَهَق** : وفارسيته : "كمند" [١٠٠] .

٢٧- **المِعْزَقُ** : آلة كالقدوم أو أكبر منها لعزق الأرض ، وفارسيته : "كنند" [١٠١] .

٢٨- **الأتون** : وهو الموقد ، وفارسيته : "گلخن" [١٠٢].

٢٩- **الإشْفِىّ** : هو المخرز ، وفارسيته : "درفش" [١٠٣].

٣٠- **القائف** : هو الذى يعرف الآثار والشبه ، ويقال بالفارسية : "پى شناس"[١٠٤].

٣١- **الخُصّ** : الحائط المتخذ من قصب ، وفارسيته : "تواره" [١٠٥].

٣٢- **الفناء** : هو ما حول الدار ، وفارسيته : "درگاه" [١٠٦] .

٣٣- **البِذْرُ** : وهو بالفارسية : "تخم" [١٠٧]

٣٤- **العَطَنُ** : هو المناخ والمبرك ، ولايكون إلا حول الماء ، وفارسيته : "مغل گاه" [١٠٨] .

٣٥- **القناة** : وفارسيتها : "كاريز" [١٠٩] .

٣٦- **التُّخْمة** : وفارسيتها : "ناگوارد" [١١٠] .

٣٧- **الجِعَة** : نبيذ الحنطة والشعير ، يقول عنه صاحب "فرهنگ معين" : "إنه شراب يعد من الأرز والحنطة والشعير ويسمى الجعة " [١١١]، ويقال له بالفارسية : "بگنى" [١١٢] .

٣٨- **الإنْفَحَة** : هى اللبن الأصفر الذى يظهر بعد ولادة العنز، يُتخذ منه الجبن، وفارسيته : "پنير مايه" [١١٣] .

٣٩- **الأهداب** : جمع هُدب ، وفارسيته : "مُژه" (ج: مژگان) [١١٤] .

٤٠- **القرون** : أى الضفائر ، وفارسيتها : "گيسوها" [١١٥] .

٤١- **المِبْرد** : وهو بالفارسية : "سوهان" [١١٦] .

المبحث الثالث : صفات عربية ترجمها المؤلف إلى الفارسية

وكما فعل النسفي بالأسماء فعل بالصفات ، فذكر ترجمتها الفارسية حرصاً منه على فهم طالبي العلم فى عصره ، وفى العصور التالية ، وقد حرصت على ذكر بعض الصفات العربية ، وبينت كيف أتبعها بترجمتها الفارسية ، من بين ذلك على سبيل المثال لا الحصر :

١- **الطَّرفاء** : واحدها طَرَفة – تطلق على نوع من الشجر"١١٧"– وفارسيته : "كژ"١١٨" .

٢- **الثَّوب السَّفِيق والصَّفِيق** : أى جيد النسج ، وفارسيته: "كرپاس پخته"١١٩" .

٣- **الثوب السَّخيف** : قليل الغزل، رقيق النسج، وفارسيته: "سُست بافته"١٢٠" .

٤- **شَهباء** : والشهبة فى الألوان : سواد يخالطه بياض ، وفارسيته: "خِنگ"١٢١" .

٥- **النَّقِى** : وفارسيته : "پاكيزه" "١٢٢" .

٦- **النَّيِّئُ** : وتعنى غير الناضج ، وفارسيته "خام" "١٢٣" .

٧- **احْدَودَب** : أى صار أحدب ، وفارسيته : "كوژ پشت" "١٢٤" .

المبحث الرابع : مصادرعربية ترجمها المؤلف إلى الفارسية

وكما فعل النسفي بالأسماء والصفات ، فعل الشئ ذاته مع المصادر العربية ، فأتبعها بترجمتها الفارسية ، ويبدو أنه أحس أن فهم هذه المصادر العربية سيكون أمراً عسيراً على طلبته ، وبالتالى فإننا نراه يذكر المصدر العربى ، ويلحقه بترجمته الفارسية ، وقد اخترت هنا مجموعة من هذه المصادر على سبيل المثال لا الحصر ، منها :

١- **الخَبَبُ**"١٢٥" : يقال خَبّ الفرس إذا راوح بين يديه ، أى مال على هذه مرة ، وعلى هذه مرة، وهو بالفارسية : "پويه رفتن"١٢٦" .

٢- **المخاطرة** : وهى المغامرة ، وفارسيتها : "پيمان بستن" "١٢٧" .

٣- الخَطَرُ [١٢٨] : وعرّفه النسفي بجملة فارسية كاملة، فقال : "آن مال كه بروى پيمان بندند" يعنى :"ذلك المال الذى يتفقون عليه"[١٢٩].

٤- جَذفُ السفينة : أى دفعها بالمجداف ، وفارسيته : "بيل زدن" [١٣٠].

٥- المِلْبَنُ : هو ما يلبن به، وهو القالب. وتشريجها : تنضيدها ، وفارسيته : "خره نهادن" [١٣١] .

٦- الطَّلْئُ : طلئُ الحائط ، وفارسيته : "اندودن" [١٣٢] .

٧- الدياسة[١٣٣] : وهى بالفارسية : "كوفتن" [١٣٤] .

٨- التَّنْقِيَة : وهى بالفارسية : "پاكيزه كردن" [١٣٥] .

٩- التَّذرِية : وهى من ذَرْو الريح ، وفارسيتها : "بباد كردن" [١٣٦] .

١٠- الكِرابُ [١٣٧] : وهو قلب الأرض للحرث ، وفارسيته : "شذكار كردن"[١٣٨].

١١- السَّكْر [١٣٩] : ما يُسكر به الماء ، وفارسيته : "ورغ بستن" [١٤٠] .

١٢- الإنْفَاذ : وفارسيته : "گذاشتن" [١٤١] .

١٣- الحارِصَة : أى التى تخدش الجلد ، ولا يخرج الدم ، وفارسيتها : "پوست باز كردن" [١٤٢] .

١٤- الصَّدْم : وهو الضرب بالجسد ، أو ضرب الشئ بمثله، وفارسيته : "گوشت زدن" [١٤٣] .

المبحث الخامس : جمل فارسية

وإذا كان النسفي قد أتبع بعض الأسماء والصفات والمصادر العربية بترجمتها الفارسية لتكون عوناً لقارئه على فهم معانيها ، فإننا نراه يورد بعض الجمل الفارسية لتكون مزيداً من العون لقارئه على فهم أسرار اللغة العربية .

ومن بين الجمل الفارسية التى أوردها النسفي ، على سبيل المثال :

١- بدويد يك يك : وأوردها ليبين بها معنى الطواف مرة "١٤٤" .

٢- آن مال كه بر وى پيمان بندند : وقد سبق ذكر هذه الجملة فى باب المصادر العربية .

٣- سوگند دادش بخداى : أقسم عليه بالله "١٤٥" .

خاتمة البحث :

وفى خاتمة البحث أرجو أن أكون قد وفقت فى إلقاء الضوء على الأثر الفارسي فى كتاب "طلبة الطلبة في الاصطلاحات الفقهية" للنسفي ، والتى تمثلت فى عرضه للكلمات الفارسية المعربة ، دون أن يوضح للقارئ أصل بعضها بالفارسية ، لأنه كان يدرك أن قُراء كتابه من الأعاجم الذين يجيدون الفارسية ، لم يُحصّلوا من العربية ما يمكنهم من فهم هذه الكلمات بتلك اللغة .

كما أشرت فى المبحث الثانى من الفصل الثانى من البحث إلى النسفي أدرك أن هناك كثيراً من الأسماء العربية لن يتمكن قراؤه من الأعاجم من فهم معناها – حتى بعد شرحها باللغة العربية – ومن هنا رأى نفسه مضطراً لترجمتها إلى الفارسية ، كقوله طلل السفينة : جلالها ، وهى بالفارسية : "بادبان كشتى" .

أما المبحث الثالث فتحدثت فيه عن الصفات العربية ، وكيف حاول النسفي شرحها بالعربية ، ثم قام بترجمتها إلى الفارسية ، كقوله : الثوب السخيف : قليل الغزل ، رقيق النسج ، وفارسيته : "سست بافته" .

وتحدثت فى المبحث الرابع عن المصادر العربية ، وكيف شرحها النسفي بالعربية، ثم ذكر ترجمتها الفارسية ، كقوله : الكراب : وهو قلب الأرض للحرث ، وفارسيته : "شذكار كردن" .

وأشرت فى المبحث الخامس إلى ذكر النسفي بعض الجمل الفارسية، لتكون مزيداً من العون لقرائه من الأعاجم فى فهم أسرار اللغة العربية .

وهذا دليل على نفاذ اللغة الفارسية فى محيط ما وراء النهر ، وهو نفاذ يبدو شاخصاً فى الوقت الحالي ؛ فمن يذهب إلى طاجيكستان يجد أن لغتها الرسمية هي الفارسية ؛ ومن يذهب إلى أوزبكستان يستطيع أن يتفهم بالفارسية ؛ مما يؤكد النفوذ اللغوي الفارسي فى هذه المنطقة من العالم الإسلامي .

والله أسأل أن يكون هذا العمل خالصاً لوجهه ، فإن حالفنى التوفيق فمن الله ، وإن كانت الأخرى فحسبى أجر من اجتهد .

الهوامش

([1]) كتاب الفوائد البهية فى تراجم الحنفية ، للعلامة أبى الحسنات محمد عبدالحى اللكنوى- ص ١٤٩ - بيروت - ١٣٢٤هـ .

([2]) معجم الأدباء - ياقوت الحموى - الجزء السادس عشر - (سلسلة الموسوعات العربية) - ص ٧٠ - القاهرة - دار المأمون- ١٣٥٧هـ/ ١٩٣٨ م .

([3]) طبقات المفسرين - تصنيف الحافظ شمس الدين محمد بن على بن أحمد الداوودى - الجزء الثانى - ص ٨ - الطبعة الأولى - بيروت - ١٤٠٣ / ١٩٨٣م .

([4]) تاريخ حبيب السير فى أخبار أفراد البشر - غياث الدين بن همام الدين المدعو به خواندامير- جلد دوم - ص ٣٢٢ - تهران- ١٣٣٣ .

([5]) الجواهر المضيئة فى طبقات الحنفية - محى الدين أبو محمد عبدالقادر بن محمد بن محمد بن أبى الوفاء القرشى الحنفى - الجزء الثانى - ص ٦٥٨ - هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان - الطبعة الثانية - ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م .

([6]) الفوائد البهية فى تراجم الحنفية - ص ١٥٠ .

([7]) العبر فى خبر من غبر - الحافظ الذهبى - الجزء الثانى - ص ٤٥٣ - الطبعة الأولى - بيروت - ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م . وكذلك :

مرآة الجنان وعبرة اليقظان فى معرفة مايعتبر من حوادث الزمان - للإمام أبى محمد عبدالله بن أسعد اليمنى المكى - ص٢٠٥- الطبعة الأولى- بيروت -١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م.

([8]) طبقات المفسرين - أحمد بن محمد الأدنه وى - الطبعة الأولى - ص ١٧١ - المدينة المنورة - ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧ م .

([9]) شذرات الذهب فى أخبار من ذهب - لابن العماد الإمام شهاب الدين أبى الفلاح بن أحمد الدمشقى - الجزء السادس - الطبعة الأولى - ص ١٨٩ - بيروت - ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦ م .

([10]) طبقات المفسرين - للحافظ جلال الدين عبدالرحمن السيوطى- الطبعة الأولى - ص ٨٨ - القاهرة - ١٣٩٦ هـ/ ١٩٧٦ م .

ومن الغريب أن يرد فى حاشية رقم (١) صفحة (٧٠) من الجزء السادس عشر من معجم الأدباء لياقوت ترجمة كلمة (قند) الفارسية بمعنى (العسل) ، واتفق معه فى المعنى ذاته الإمام شمس الدين الذهبى فى كتابه "سير أعلام النبلاء" - الجزء العشرون- حاشية رقم (١) صفحة ١٢٦ .

وقد بحثت عن معنى كلمة (قند) فوجدته فى حاشية صفحة (١٥٤٤) من الجزء الثالث من معجم (برهان قاطع) لمحمد معين ، حيث يقول :

"إن كلمة (قند) من أصل هندى ، وهى تعنى القطعة مطلقاً ، وقطعة القند بشكل خاص ، وتطلق على ما يعرف فى الفارسية المعاصرة بسكر النبات المأخوذ من القصب ، أو السكر المعد فى صورة القوالب – ومن هنا فقد ورد تعريفه فى لسان العرب بأنه : عصارة قصب السكر إذا جمد .

وهذا يفسر قول أبى الفتح البستى وهو يرد على من يساوى بين سمرقند وبلخ فيقول :

للناس فى أخراهم جنة * وجنة الدنيا سمرقند

يامن يسوى أرض بلخ بها * هل يستوى الحنظل والقند؟

القند فى علماء سمرقند – نجم الدين عمر بن محمد بن أحمد النسفي – تحقيق يوسف الهادى – ص ٢٩ من المقدمة – تهران – ١٣٧٨ ش/ ١٩٩٩ م .

([11]) الفوائد البهية فى تراجم الحنفية ، ص ١٥٠ . وكذلك :

الجواهر المضيئة فى طبقات الحنفية ، الجزء الثانى ، ص ٦٥٨ .

([12]) طلبة الطلبة فى الإصطلاحات الفقهية – نجم الدين أبوحفص عمر بن محمد النسفي – الطبعة الأولى – ص ٦٠ من المقدمة – بيروت – ١٤١٦هـ / ١٩٩٥ م .

([13]) ذكر ذبيح الله صفا فى حاشية (٣) صفحة (٣٢١) من كتابه (تاريخ ادبيات در ايران) أن : "الطلبة بكسر اللام : ماطلبته من شئ " ، وهذا خطأ واضح ، لأن عنوان الكتاب هو: "طِلبة الطلبة" والطِلبة بكسر الطاء هو ما طلبته من شئ ، والطلبة هم طلبة العلم .

تاريخ ادبيات در ايران – دكتر ذبيح الله صفا – جلد دوم – ص ٣٢١ – تهران – ١٣٣٩هـ .

([14]) طلبة الطلبة – ص ٦١ من المقدمة .

([15]) الفوائد البهية فى تراجم الحنفية – ص ١٥٠ .

([16]) الجواهر المضية فى طبقات الحنفية – الجزء الثانى – ص ٦٥٩ .

([17]) طلبة الطلبة – ص ٦٨ .

([18]) دانشنامهٔ جهان اسلامى – جلد دوم – ص ٣٦٣ – تهران – ١٣٨٦ .

([19]) مدينة سمرقند ودورها فى الحضارة الإسلامية – عفاف السيد زيدان – ص ٢ – من مقال ألقته فى المؤتمر الدولى تحت عنوان (الدراسات الإسلامية عند غير العرب) عام ١٩٩٧ م .

([20]) سمرقند (تاريخها وحضارتها) – يحي داود عباس – ص ٨٠ – القاهرة – ١٩٩٥ م .

([21]) تاريخ الأدب فى إيران . رضا زاده شفق – ترجمة محمد موسى هنداوى – ص ٣٥ – القاهرة – ١٩٤٧ م .

([22]) تاريخ بخارى منذ أقدم العصور حتى العصر الحاضر . أرمينيوس فامبرى – ترجمه وعلق عليه أحمد محمود الساداتى – ص ١٢ – الطبعة الثانية – القاهرة – ١٩٨٧ م .

([23]) تاريخ الترك فى آسيا الوسطى . بارتولد . ترجمة أحمد السعيد سليمان – ص ١٣٤ – القاهرة – ١٩٥٨ م .

([24]) طلبة الطلبة – ص ٧٩ .

([25]) المعرب من الكلام الأعجمى على حروف العجم – أبومنصور الجواليقى – صفحة ١٤٢ – السطر الأخير من الحاشية – الطبعة الثانية – القاهرة – ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م .

([26]) عَرب العرب كلمة (جُرموق) إلى (سرموزه) ، ثم عادوا فعربوها ثانية إلى (جرموق)، فهى تعريب على تعريب، وهو عبارة عن حذاء يلبس فوق غيره لوقايته من الطين . أصلها : سر : بمعنى رأس ، وموزه: بمعنى خُف . وقد عربت موزه إلى مُوق .

معجم المعربات الفارسية فى اللغة العربية . محمد التونجى . ص ٥٧ . الطبعة الأولى – دمشق – ١٩٨٨ م .

وكذلك : المعجم الفارسى الكبير – إبراهيم الدسوقى شتا – المجلد الأول – ص ٨٢٩ ، والمجلد الثانى ص ١٥٦٩ . القاهرة – ١٩٩٢ م .

([27]) طلبة الطلبة – ص ٨٠ .

([28]) أكد الجواليقى أنها ليست عربية صحيحة (ص١٤٣) ، كما أكد أن الصاد والجيم لاتجتمعان فى كلمة عربية ، ومن ذلك : الجص ، والصنجة، والصولجان ، ونحو ذلك . المعرب من الكلام الأعجمى على حروف العجم – ص ٥٩ .

([29]) برهان قاطع – محمد حسين بن خلف تبريزى متخلص ببرهان – جلد سوم – چاب دوم – ص ١٧٧٦ – تهران – ١٣٤٢ .

([30]) طلبة الطلبة – ص ٨٠ .

([31]) معجم الألفاظ الفارسية المعربة – إدى شير – ص ٨٨ – بيروت – ١٩٨٠ م .

([32]) معجم المعربات – ص ٩٧ .

([33]) طلبة الطلبة – ص ١٤٣ .

([34]) فرهنگ واژه هاى فارسى در زبان عربى – محمد على امام شوشترى – ص ٦٣٨ – تهران – ١٣٤٧ .

([35]) طلبة الطلبة . ص ١٧٢ .

([36]) فرهنگ واژه هاى فارسى در زبان عربى– ص ٥٠٠ – تهران – ١٣٤٧ .

([37]) برهان قاطع – جلد اول – محمد حسين بن خلف تبريزى متخلص به برهان – حاشية صفحة ٤٠٥ – تهران – ١٣٤١ .

([38]) طلبة الطلبة – ص ١٧٢ .

([39]) المعرب – الجواليقى – ص ١٤٧ .

([40]) طلبة الطلبة – ص ١٧٢ .

([41]) معجم الألفاظ الفارسية المعربة – إدى شير – ص ١٧ – بيروت – ١٩٨٠ م .

([42]) طلبة الطلبة – ص ١٩٣ .

([43]) معجم المعربات الفارسية فى اللغة العربية – محمد التونجى – ص ٥٧ – دمشق – ١٩٨٨ م .

([44]) طلبة الطلبة – ص ١٩٨ .

([45]) فرهنگ واژه هاى فارسى در زبان عربى – ص ٦٤٦ .

([46]) برهان قاطع – جلد چهارم – حاشية (١) ص ١٩٥٥ – تهران– ١٣٤٢ .

([47]) طلبة الطلبة – ص ٢٣٧ .

([48]) شفاء الغليل – فيما فى كلام العرب من الدخيل – الشهب الخفاجى – ص ٣٤– القاهرة – ١٣٢٥هـ.

([49]) طلبة الطلبة – ص ٢٣٧ .

([50]) المعرب – الجواليقى – ص ٢٥١ .

([51]) طلبة الطلبة – ص ٢٣٨ .

([52]) المعجم الفارسى الكبير– الجزء الثانى – ص ٢٤٣٠ .

([53]) طلبة الطلبة – ص ٢٥٩ .

([54]) السابق – ص ٢٦٠ .

([55]) فرهنگ واژه هاى فارسى در زبان عربى – ص ٦٩ .

([56]) طلبة الطلبة – ص ٢٦٥ .

([57]) برهان قاطع – جلد اول – ص ٢٩٣ .

([58]) برهان قاطع – جلد دوم – ص ٨١١ .

([59]) طلبة الطلبة – ص ٢٦٥ ، وكذا الحاشية رقم (٥) .

([60]) معجم الألفاظ الفارسية المعربة – ص ١٤٩ .

([61]) طلبة الطلبة – ص ٢٨٢ .

([62]) المرجع السابق – ص ٣١٠ .

([63]) المعرب – الجواليقى – ص ٢٣٤ .

([64]) طلبة الطلبة – ص ٣١٥ .

([65]) السابق – ص ٣١٧ .

([66]) طلبة الطلبة – ص ١٤١

([67]) معجم الألفاظ الفارسية المعربة – ادى شير – ص ٨٤ وكذلك فرهنگ واژه هاى فارسى در زبان عربى – ص ٢٣٨-٢٣٩ .

([68]) طلبة الطلبة – ١٥٩ .

([69]) السابق – ص ٣١٦ .

([70]) طلبة الطلبة – ص ٦٨ .

([71]) لسان العرب – للعلامة أبى الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقى المصرى – المجلد الحادى عشر – ص ٤٠٧ – بيروت – ١٣٨٨ هـ ، ١٩٦٨ م .

([72]) طلبة الطلبة – ص ٨٥ .

([73]) السابق – ص ٨٨ .

([74]) السابق – ص ٩٦ ، وقد جاء فى المعجم الكبير أن كلمة "الذريرة" نوع من الطيب ، وهو فتات من قصب الطيب ، كان يُجاءُ به من الهند ، ومسحوقه عطر، ولونه بين الصفرة والبياض ، يقال : طيبةُ بالذريرة ، وبه فُسِّر خبر عائشة : طيبت رسول الله صلى الله عليه وسلم لإحرامه بذريرة "
المعجم الكبير – المجلد الثامن – ص ٩٣ .

([75]) طلبة الطلبة – ص ٩٨ .

([76]) السابق – ص ١١٨ .

([77]) السابق – ص ١٣٦ .

([78]) السابق – ص ١٤٣ .

([79]) السابق – ص ١٥٠ .

(80) السابق – ص ١٧١ .
(81) المعجم الوسيط – الجزء الأول – ص ٥٢٨ .
(82) طلبة الطلبة – ص ١٧١ .
(83) السابق – ص ١٧١ .
(84) السابق – ص ١٧١ .
(85) السابق – ص ١٧١ .
(86) المعجم الكبير – الجزء الثانى – ص ٣١١ .
(87) طلبة الطلبة – ص ١٧٢ .
(88) السابق – ص ١٧٤ .
(89) السابق – ص ١٧١ .
(90) طلبة الطلبة – ص ٢٠١ .
(91) السابق – ص ٢٠١ .
(92) السابق – ص ٢٢٤ .
(93) السابق – ص ٢٢٥ .
(94) المعجم الكبير – المجلد الرابع – ص ١٨٣ .
(95) طلبة الطلبة – ص ٢٢٦ .
(96) السابق – ص ٢٥٢ .
(97) طلبة الطلبة – ص ٢٥٤ .
(98) السابق – ص ٢٦٧ .
(99) السابق – ص ٢٦٧ .
(100) السابق – ص ٢٦٧ .
(101) السابق – ص ٢٦٨ .
(102) السابق – ص ٢٦٨ .
(103) السابق – ص ٢٧٥ .
(104) طلبة الطلبة – ص ٢٧٨ .
(105) السابق – ص ٢٧٩ .
(106) السابق – ص ٢٨٣ .

([107]) السابق – ص ٣٠٩ .

([108]) السابق – ص ٣١٢ .

([109]) السابق – ص ٣١٤ .

([110]) السابق – ص ٣١٨ .

([111]) فرهنگ معين – جلد اول – ص ٥٦٠ .

([112]) طلبة الطلبة – ص ٣١٨ .

([113]) السابق – ص ٣٢١ .

([114]) السابق – ص ٣٢٩ .

([115]) السابق – ص ٣٢٩ .

([116]) السابق – ص ٣٣٢ .

([117]) لسان العرب – المجلد التاسع – ص ٢٢٠ .

([118]) طلبة الطلبة – ص ٩٦ .

([119]) السابق – ص ٢٦٤ .

([120]) السابق – ص ٢٦٤ .

([121]) السابق – ص ٢٨٥ .

([122]) طلبة الطلبة – ص ٣٠٩ .

([123]) السابق – ص ٣١٦ .

([124]) السابق – ص ٣٢٨ .

([125]) ضربٌ من العدو ، وقيل : هو أن ينقل الفرس أيامنه جميعاً ، وأياسره جميعاً ، وهذا من قبيل المبالغة في سرعة العَدْو .

المعجم الكبير – الجزء السادس – ص ١٣ .

([126]) طلبة الطلبة – ص ٨٨ .

([127]) السابق – ص ٢٥٠ .

([128]) الخطر : هو الرهان ، وما يراهن عليه . المعجم الوسيط – الجزء الأول – ص ٢٥٢

([129]) طلبة الطلبة – ص ٢٥٠ -٢٥١ .

([130]) طلبة الطلبة – ص ٢٦٧ .

([131]) السابق – ص ٢٦٨ .

([132]) السابق – ص ٢٦٦ .

([133]) داسَ الشئ برجله يدوسه دوساً ودياساً : وطئه .

لسان العرب – الجزء السادس – ص ٩٠ .

([134]) طلبة الطلبة – ص ٣٠٩ .

([135]) السابق – ص ٣٠٩ .

([136]) السابق – ص ٣٠٩ .

([137]) كربَ الأرض كرباً ، وكراباً : قلبها للحرث ، وأثارها للزرع .

المعجم الوسيط – الجزء الثانى – ص ٦٣١ .

([138]) طلبة الطلبة – ص ٣٠٩ .

([139]) ما يسد به النهر ونحوه .

المعجم الوسيط – الجزء الأول – ص ٤٤١ .

([140]) طلبة الطلبة – ص ٣١٤ .

([141]) السابق – ص ٣٢٢ .

([142]) السابق – ص ٣٢٩ .

([143]) السابق – ص ٣٣٣ .

([144]) طلبة الطلبة – ص ١١١ .

([145]) السابق – ص ٣٢٢ .

أ- المراجع العربية :

١- تاريخ الأدب فى إيران . رضا زاده شفق - ترجمة محمد موسى هنداوى - القاهرة - ١٩٤٧م .

٢- تاريخ بخارى منذ أقدم العصور حتى العصر الحاضر . أرمينيوس فامبرى - ترجمه وعلق عليه أحمد محمود الساداتى- الطبعة الثانية - القاهرة - ١٩٨٧م.

٣- تاريخ الترك فى آسيا الوسطى . بارتولد . ترجمة أحمد السعيد سليمان - القاهرة - ١٩٥٨م.

٤- الجواهر المُضنية فى طبقات الحنفية - محى الدين أبو محمد عبدالقادر بن محمد بن محمد بن أبى الوفاء القرشى الحنفى - الجزء الثانى- هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان - الطبعة الثانية - ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م.

٥- سمرقند (تاريخها وحضارتها) - يحي داود عباس - القاهرة - ١٩٦٥م .

٦- سير أعلام النبلاء" - الجزء العشرون- الإمام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبى - بيروت - ١٩٨٥م .

٧- شذرات الذهب فى أخبار من ذهب - لابن العماد الإمام شهاب الدين أبى الفلاح بن أحمد الدمشقى - الجزء السادس - الطبعة الأولى- بيروت - ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦ م .

٨- شفاء الغليل فيما فى كلام العرب من الدخيل - الشهاب الخفاجى - القاهرة - ١٣٢٥هـ.

٩- طبقات المفسرين - تصنيف الحافظ شمس الدين محمد بن على بن أحمد الداوودى - الجزء الثانى - الطبعة الأولى - بيروت - ١٤٠٣ / ١٩٨٣م .

١٠- طبقات المفسرين - أحمد بن محمد الأدنه وى - الطبعة الأولى — المدينة المنورة - ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧ م .

١١- طبقات المفسرين - للحافظ جلال الدين عبدالرحمن السيوطى- الطبعة الأولى- القاهرة - ١٣٩٦ هـ/ ١٩٧٦ .

١٢- طلبة الطلبة فى الإصطلاحات الفقهية - نجم الدين أبوحفص عمر بن محمد النسفي - الطبعة الأولى- بيروت - ١٤١٦هـ / ١٩٩٥ م .

١٣- القند فى علماء سمرقند - نجم الدين عمر بن محمد بن أحمد النسفي - تحقيق يوسف الهادى - ص ٢٩ من المقدمة - تهران - ١٣٧٨ ش/ ١٩٩٩ م .

١٤- العبر فى خبر من غبر - الحافظ الذهبى - الجزء الثانى -الطبعة الأولى - بيروت - ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م .

١٥- كتاب الفوائد البهية فى تراجم الحنفية ، للعلامة أبى الحسنات محمد عبدالحى اللكنوى- بيروت - ١٣٢٤هـ .

١٦- لسان العرب - للعلامة أبى الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقى المصرى - المجلد الحادى عشر - بيروت - ١٣٨٨ هـ ، ١٩٦٨م.

١٧- مدينة سمرقند ودورها فى الحضارة الإسلامية - عفاف السيد زيدان - القاهرة - ١٩٩٧ م .

١٨- مرآة الجنان وعبرة اليقظان فى معرفة مايعتبر من حوادث الزمان - للإمام أبى محمد عبدالله بن أسعد اليمنى المكى- الطبعة الأولى- بيروت -١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م.

١٩- معجم الأدباء - ياقوت الحموى - الجزء السادس عشر - (سلسلة الموسوعات العربية) - القاهرة - دار المأمون- ١٣٥٧هـ/ ١٩٣٨ م .

٢٠- معجم الألفاظ الفارسية المعربة - أدى شير - بيروت - ١٩٨٠م.

٢١- المعجم الكبير - مجمع اللغة العربية - المجلد الثامن .

٢٢- معجم المعربات الفارسية فى اللغة العربية . محمد التونجى . الطبعة الأولى - دمشق - ١٩٨٨ م .

٢٣- المعرب من الكلام الأعجمى على حروف العجم - أبومنصور الجواليقى- الطبعة الثانية - القاهرة - ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م .

٢٤- المعجم الوسيط - مجمع اللغة العربية - القاهرة - ١٣٨٠ هـ / ١٩٦٠ م.

ب- المراجع الفارسية :

١. برهان قاطع - محمد حسين بن خلف تبريزى متخلص ببرهان - جلد سوم - چاب دوم -تهران - ١٣٤٢ .

٢. تاريخ ادبيات در ايران - دكتر ذبيح الله صفا - جلد دوم -تهران - ١٣٣٩هـ.

٣. تاريخ حبيب السير فى أخبار أفراد البشر - غياث الدين بن همام الدين المدعو به خواندامير- جلد دوم - تهران- ١٣٣٣ .

٤. دانشنامهٔ جهان اسلام - جلد دوم - تهران - ١٩٨٦م

٥. فرهنگ واژه هاى فارسى در زبان عربى - محمد على امام شوشترى- تهران - ١٣٤٧ .

٦. فرهنگ بزرگ فارسى- إبراهيم الدسوقى شتا - المجلد الأول - المجلد الثانى. القاهرة - ١٩٩٢ م .



الفن القصصي العبري في العصر الوسيط
" بلاغة عيفر ودينه" دراسة تحليلية

د.سامية محمد حمزة(*)

تعد القصة من أعرق ألوان الأدب تاريخاً، فمنذ أن يولد الإنسان وهو طفل يجري ويقفز ، ويغني ويمرح، ويعدو مسرعاً إلى أحضان أمه أو جدته لتقص عليه حكاية من وحي الخيال يُفتتن بها ، تدغدغ عواطفه فيطير معها في أجواء من الخيال ، تلهب مشاعره أحياناً بحكاية تشتمل على الوعظ والإرشاد ، وترعبه وتخيفه أحياناً أخرى بحكاية خيالية تمثل خوارق الطبيعة ، ولكنه مع ذلك يجد متعة الإثارة والتشويق في سماعها مرات ومرات عديدة بحيث تُنقش في ذهنه لينقلها بعد ذلك إلى أولاده وأحفاده ، فالقصة تحتل المقام الاول عند الناشئة فهم دائماً يميلون إليها ويستمتعون بها سواء كانت مقروءة أم مسموعة، فهم ينفعلون ويتفاعلون مع شخصيات القصة وأحداثها فتفتح لهم أفق الخيال وتؤثر في مخيلتهم وينعكس ذلك على سلوكهم وتصرفاتهم. ولذلك فإن الأسلوب القصصي يساعد على نمو الشخصية ويطورها ويساعدها على التفتح والنضوج ومن " هنا تكون تجارب الآخرين من خلال القصص التي تقدم له زاداً يساعده على أن يتعرف على أشياء لا تكاد تحصى، وأشخاص كثيرون عاشوا في زمان ومكان غير زمانه ومكانه. وهكذا تتسع خبراته ويصبح على اتصال بأناس وأشياء كثيرة، وأحداث ومواقف متعددة وأزمنة وأماكن مختلفة ." (١)

ولاشك أن الأسلوب القصصي وسيلة فعالة للوصول إلى عقل المستمع والقارئ وإلى مشاعرهما لكي يجعلهما يستوعبان ويؤمنان بالأفكار والمعاني والقيم التربوية

---

* - أستاذ مساعد اللغة العبرية وآدابها – كلية الآداب – جامعة طنطا .

التي ترد في ثنايا القصة . وكذلك في الإسهام في تنمية القيم التربوية الإجتماعية فهي مزيج من الأحداث والحوار والشخصيات، ويتم استخراج العبرة من تجربة القاص، ويقوم الشباب بإتخاذ شخصيات تلك القصة كقدوة يُحتذى بها، كما يتم استخراج المثل العليا والقيم التربوية منها، وهذا النوع يتصف بالتنوع. كما أن الأسلوب القصصي يذكي في نفس القارئ والمستمع موهبة التخيل، ويمدهما بعنصر الإثارة الذي يجذب ويثير انتباه القارئ، ويحثه على متابعة القراءة أو الاستماع في شوق وشغف للوصول إلى نهايتها ، لما لها من تأثير على النفس الإنسانية فهي تأنس وتشغف لمعرفة هذه القصص ، وتتمعن فيها وتهتم بها ." فالقصة والأثر الأدبي هي أقدر الأساليب الأدبية على تنمية الفضائل الإنسانية في النفوس ، وتمثيل الأخلاق وتصوير العادات والتقاليد، ورسم خلجات النفوس ، كما أنها إذا شَرُف غرضها ، ونَبُل مقصدها، وكَرُمت غايتها، تهذب الطباع، وترقق القلوب، وتدفع الناس إلى الإقتداء بالمُثل العليا ، من الإيمان والواجب والحق والتضحية والكرم والشرف والإيثار." [٢]

ولذلك فإن الأسلوب القصصي يعد أفضل وسيلة لتقديم ما يريد الكاتب توجيهه للقارئ والمستمع من قيم تربوية بمختلف أنواعها أو معلومات عامة أو توجيهات سلوكية. ولأهمية القصة في حياة المجتمع فقد وقع الاختيار على دراسة " **מליצת עפר ודינה**" " بلاغة عيفر ودينه دراسة تحليلية " لعدة عوامل من أهمها:

١- عدم وجود دراسة لقصة " **מליצת עפר ודינה** بلاغة عيفر ودينه " من حيث كونها قصة مقامية مسجوعة .

٢- معرفة ماهية القصة المقامية المسجوعة.[٣]

٣- كما هدفت هذه الدراسة إلى توضيح الأصول العربية التي انتقلت إلى النثر العبري الأندلسي عن طريق محاكاة أدباء العبرية لفن المقامة العربية، لكونها لبنة

من لبنات تطور القصة العبرية في العصر الوسيط، ولتوضيح دورها في تطور فن القصة العبرية حيث انها ظاهرة معروفة في الأدب العبري منذ القدم.[٤]

والمنهج الذي اتبعته في البحث هو المنهج البنيوي التحليلي الذي يعتمد أساساً على الوسائل البنائية التي استعان بها الكاتب في بناء قصته ، ثم توضيح وتحليل الصورة الأدبية والفنية مع توضيح الهدف من وراء ذلك . من هنا فقد اشتملت تلك الدراسة على ما يلي:

مدخل : وعنوانه " مفهوم المقامة والقصة ونشأتهما" حيث أقوم بتقديم نبذة عن ماهية المقامة والقصة، وكيف نشأ هذين اللونين الأدبيين في الأدب العبري في العصر الوسيط، ثم أقدم عرضاً موجزاً حول قصة " **מליצת עפר ודינה** بلاغة عيفر ودينه ".

المحور الأول : وعنوانه : عناصر القصة في "بلاغة عيفر ودينه" وأتناول فيه الغرض من تدوين القصة، ثم قدمت عرضاً موجزاً بأحداث القصة ، كما وضحت أهمية المكان والزمان في القصة ، وتناولت بعد ذلك الحبكة القصصية والعقدة والحل .

المحور الثاني : وعنوانه الأسلوب واللغة : ويشمل أسلوب أو طريقة الكاتب في صياغة قصته، وكيف عبر عن فكرته باستخدام أسلوب السرد والحوار، ثم وضحت كيف استخدم الكاتب اللغة ووظفها، مع توضيح دلالات أسماء شخصيات القصة .

خاتمة : وتشمل أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

مدخل

المقامة هي حكاية أو حديث قصير ينتهي بعظة أو عبرة ، ويرويها شخص واحد نابع من خيال الكاتب ولا يتغير، فهو شخص موهوب أدبياً وقادر على نظم الشعر، ويلازمه دائماً البطل وهو من أصحاب العلم، ولديه الكثير من الروايات، وتتميز

المقامات بالصنعة اللفظية فهي تزخر بألوان البديع والصور البلاغية المختلفة بالإضافة إلى أن الكاتب يقوم بترصيعها بأبيات من الشعر الموزون التي تبرز الأحداث المهمة في المقامة.(٥)

والمقامة في المصطلح اللغوي هي " المُقام والمُقامة: الموضع الذي تقيم فيه، والمُقامة بالضم الإقامة، والمَقامة بالفتح : المجلس والجماعة من الناس"،(٦) وقد استُخدم لفظ المقامة على مر العصور بمعان مختلفة، ففي العصر الجاهلي استخدم "بمعنى المجلس أو من يكونون فيه ... وفي العصر الإسلامي ... تستعمل بمعنى المجلس يقوم فيه شخص بين يدي الخليفة أو غيره و يتحدث واعظاً. وبذلك يدخل في معناها الحديث الذي يصاحبها . ثم نتقدم أكثر من ذلك فنجدها تستعمل بمعنى المحاضرة."(٧) وهي ليست إلا أحاديث في هيئة قصص قصيرة تأنق مؤلفها في لغتها، واتخذ لها بطلاً واحداً ، وهي" حكايات (قصيرة مقرونة بنكتة أدبية أو لغوية)."(٨)

اما المقامة في العبرية تعني "מַחְבֶּרֶת " من الفعل " חִבֵּר " بمعنى الكراس أو المذكرة أو الوصل أو الربط.(٩) واستخدم مصطلح مقامة في العبرية في العصر الوسيط للدلالة على عدة معان وهي "موضع الوصل، ثم المُوَصِّل، ثم الصور المتنوعة للوصل والتجميع بين الكلمات، والجمل والعبارات والأشخاص، وأبيات القصيدة الشعرية ... إن اختيار "אלחריזי الحريزي" لكلمة (מַחְבֶּרֶת) في ترجمته لمصطلح (مقامة) يُعد من قبيل المجاز والتوسع في المدلول اللغوي للكلمة العبرية"(١٠) ، فالمقامة بصفة عامة ذات بناء قصصي مغلق، وبداخلها يوجد الكثير من القصص المتنوعة، وهي مكتوبة بلغة السجع ، ومقفاة ومرصعة بأشعار موزونة في مواضع متفرقة.(١١)

لقد نشأت المقامات في العصر العباسي في المشرق على يد كاتب المقامات الشهير "بديع الزمان الهمذاني"(٣٥٨هـ . ٣٩٨هـ)(١٢) المؤسس الأول لفن المقامة، الذي صاغها على هيئة حديث أدبي تعليمي مشوق يزخر بالألفاظ والأساليب

البلاغية، ثم ظهر بعد ذلك العديد من كتاب المقامات العربية ومنهم "الحريري"(٤٤٦هـ . ٥١٦هـ)[١٣] الذي ترك مؤلفاً يحتوي على خمسين مقامة ذات موضوعات متعددة الأغراض . ثم ذاعت المقامات الأندلسية – وهي المقامات التي تتبعت خطي مقامات المشرق – بعد ذلك في الأندلس ، واهتم بها كتاب الأندلس العرب ، وكان من أشهر المقامات حينذاك " مقامات السَّرقسطي" لأبي الطاهر محمد بن يوسف الَّسرقسطي(٥٣٨هـ)، [١٤] وقد تتبع فيها خطي الهمذاني والحريري ، [١٥] وقد ترك الأدب العربي بصماته الواضحة على الأدب العبري بمختلف فنونه، فحاكى كتاب العبرية كتاب العربية في كتابة المقامات ، ويعتبر "שלמה בן צקבל سليمان بن صقبل"[١٦] صاحب مقامة " אשר בן יהודה أشر بن يهودا" المؤسس الأول لهذا الفن في الأدب العبري وذلك في أواخر القرن الثاني عشر الميلادي وبدايات القرن الثالث عشر الميلادي .[١٧] ثم ظهر بعده عدد من أدباء المقامة العبرية كان من أبرزهم "אלחריזי الحريزي"،[١٨] الذي يعد أشهر كاتب مقامات في ذلك العصر، فقد ترجم مقامات الحريري وذلك نزولاً على رغبة بعض أثرياء مدينة طليطلة وقد أطلق على تلك الترجمة اسم" מַחְבָּרוֹת אִיתִיאֵל " مقامات ايثيئيل."[١٩] لكن توقف "אלחריזי الحريزي" عن إتمام الترجمة وذلك لأن المقامات العربية المشرقية تحتوي على آيات متعددة مقتبسة من القرآن الكريم، وقد اتضح أنه " عند قيامه بهذه الترجمة ، وفي المواضع التي كان يلتقي فيها بنص قرآني يعجز عن نقله إلى العبرية كان يحاول أن يتغلب على هذه العقبة بأن يستبدل الآيات القرآنية بفقرات من العهد القديم ، الأمر الذي يشير أولاً إلى عدم الأمانة العلمية في نقل النص من لغة إلى أخري، وثانياً التأكيد على عدم القدرة اللغوية على نقل النص القرآني ، وهو نص ديني مقدس غنى بمعانيه وجزالته ودلالاته." [٢٠] كما أن اللغة العربية لغة مليئة بالألفاظ والمفردات اللغوية في مقابل اللغة العبرية التي كانت في ذلك الوقت لغة قاصرة، فلم تكن غنية بالمفردات اللغوية،[٢١] وذلك

بالرغم من أن إقباله على سبر أغوار هذا الفن الجديد كان نابعاً من حرصه الشديد على إثبات أن اللغة العبرية لغة ثرية ذات ألفاظ متنوعة ومتعددة. ولذلك تملكه شعور الغيرة على لغته وجماعته فقام بتأليف كتاب "تحكموني" ويحتوي على خمسين مقامة نسجها على غرار عدد مقامات "الحريري"، وقد عبر عن تلك الغيرة وعن طموحاته في إعلاء شأن اللغة العبرية في مقاماته،[٢٢] بأن أنكر فضل من سبقوه من كتاب المقامة العربية " وتجاهل للأسس الفنية التي أرساها كل من بديع الزمان الهمذاني والحريري للمقامة ، والتي قامت مقامات الحريزي العبرية على نهجها حتى تكاد ان تصبح مقاماته نسخة من المقامة العربية مع تغيير في الأسماء والأحداث والمضامين أحياناً."[٢٣] وهكذا عرفت المقامة طريقها إلى الأدب العبري وذلك في منتصف القرن الثاني عشر وما بعده. وبعد ذلك " ألفت المجموعات القصصية، والأمثال العبرية، في القرنين الثالث عشر والرابع عشر وابتعدت تلك المؤلفات إن قليلاً أو كثيراً عن شكل المقامة الكلاسيكي. "[٢٤]

أما القصة فهي البيان وتتبع الحديث والرواية بالإضافة إلى الخبر والأثر ، والقصة من الفعل " قَصَّ عَليَّ خبره يقُصُهُ قصاً وقصصاً : أورده . والقَصص : الخبر المقصوص، بالفتح ... والقِصص، بكسر القاف: جمع القصة التي تكتب ."[٢٥]

وهي كمصطلح تشتمل على مجموعة من الكلام الذي يحتوى على الوعظ، أو يهدي إلى الحق وإلى طريق النجاة. وهي تعني بالمفهوم الفني الحديث ، لون من ألوان الأدب الغربي، الوافد على الأدب العربي في بداية النهضة الأدبية.[٢٦]

وقد بدأت القصص عند العرب مثل الشعوب الأخرى ليقطعون بها أوقات فراغهم، واختلطت تلك القصص بالخيال، ثم تطور ذلك الفن في صدر الإسلام ، وأصبحت تحتوي على نوادر العشاق والمحبين، وكذلك قصص الفروسية التي تساعد على إضرام الحماسة في نفوس وصدور السامعين. وكان ذلك شفاهياً ، وتتطور القصة بعد ذلك تدريجياً مع تنوع الاجناس البشرية التي أسلمت أو التي خضعت بلادها

للإسلام فدخلت أصول مختلفة للقصة منها الهندية ، والفارسية، والمصرية، فظهرت القصص الشعبية التي تقص بلغة شعبية ليفهمها العامة مثل قصص " كليلة ودمنة"(٢٧)، و"ألف ليلة وليلة"(٢٨) ، وقصص مدونة بلغة راقية مثل المقامات أو التراجم . وفي القرن العاشر ظهر كتاب "الفرج بعد الشدة" للتنوخي(٢٩) وهو عبارة عن مجموعة قصصية تمتزج فيها الحقيقة بالخيال على هيئة مغامرات وقصص بوليسية تشتد فيها المآسي وعندما تتأزم المواقف تتدخل العناية الإلهية في اللحظة المناسبة.(٣٠) ثم عرفوا "بعض القصص الديني الذي جاء على سبيل العظة والعبرة في سور من القرآن الكريم، كما سجلت بعض كتب الأدب نوادر وأخبار بعض أعراب البادية ، وقصص العذريين وأخبارهم." (٣١) ثم توالت القصص بعد ذلك ، وفيها " قصص عربية الأصل، كأخبار العشاق في الجاهلية والإسلام... وأخبار عشاق الإنس للجن، وعشاق الجن للإنس" (٣٢) وكذلك قصص ألف ليلة وليلة التي كانت مشهورة في الأندلس، وتمت ترجمة بعض قصصها إلى الأسبانية في عصر ألفونس الحاكم في القرن الثاني عشر ، وأوائل القرن الثالث عشر، وكذلك قصص " كليلة ودمنة "، وقد أثرت تلك القصص في تاريخ الأدب الأوروبي بما تحتويه من الإشارة إلى كنوز الشرق وبما يزخر به من صور ساحرة وخيالية عن الشرق. ومن خلال تلك القصص نشأت القصة في اوروبا ونمت على القصص الشرقية واليونانية والرومانية. فكان " أول لون من القصة بمفهومها العام عرفته أوروبا في العصر الوسيط ، وشاع في أرجائها مأخوذ من أصول عربية واضحة، وهو كتاب التربية الدينية " Disciplina clericalis" ليهودي أندلسي من وشقة ، يدعى " موسى سفرادي"(٣٣) ، اعتنق الكاثوليكية عام ١١٠٦م ودخل التاريخ تحت اسم " بدرو ألفونسو" ، وتضمن كتابه ثلاثاً وثلاثين قصة شرقية، يغلب على الظن أنه كتبها بالعربية أولاً ثم ترجمها فيما بعد إلى اللغة اللاتينية، ونقلها عن كليلة ودمنة، ورحلة السندباد، ومصادر عربية أخرى"(٣٤) وفي ذلك الوقت نشطت في أوروبا الغربية الكثير من الحركات الأدبية

التي أولت اهتماماً خاصاً للقصة والعمل على تطويرها ، وكذلك في المناطق التي إستولى عليها المسيحيون واحتلوها مثل اقليم بروفانس. وقد مهدت المقامة المجال للقصة ، وفتحت لها أفاقاً جديدة وثرية ، فطغت المحسنات البديعية على تلك المؤلفات القصصية، وظهر العديد من قصص الحيوانات، والقصص الغرامية، وقصص المغامرات، والرحلات، والتي أقبل عليها القراء وشغفوا بها كثيراً .

وفي العبرية تعني القصة " סיפור " وهي القصة القصيرة جداً ذات الفكرة المختزلة ، وأحياناً مختزلة جداً، فهي تحتوي على أحداث قليلة.[٣٥] وقد مرت القصة في الأدب العبري بعدة مراحل تبدأ بالقصص التي وردت في العهد القديم ، حيث زخر العهد القديم بالعديد من القصص والأساطير ، وقد جمع شراح وكتاب العهد القديم ما ورد في العهد القديم من قصص متفرقة في مجموعة أدبية كبيرة . فقد كانت تلك القصص النواة التي بنى عليها الكتاب المادة القصصية لهم، مع إجراء بعض التعديلات لتصبح تلك القصص صالحة للمكان والزمان التي ألفت فيه.[٣٦] ثم تطور هذا الفن تطوراً كبيراً بعد ذلك بتأثير فن المقامة الذي يعد فناً جديداً من الأدب القصصي، وهو لون أشبه ما يكون بفن القصة القصيرة. كذلك كان للمجموعات القصصية الهندية والفارسية التي ترجمت إلى العربية ، ومجموعات القصص الموجودة في التراث العربي دور مهم في هذا التطور. فظهرت العديد من المجموعات القصصية التي شاعت ولاقت رواجاً كبيراً منها على سبيل المثال " **ספר מעשיות** كتاب الحكايات، **מדרש עשרת הדברות** مدراش الوصايا العشر، **אלפא בלתא דבן סירא** أبجدية ابن سيرا."[٣٧] هذا بالإضافة إلى قصص الحسيديم التي تمثل مرحلة من مراحل تطور القصة العبرية ، وقد ألفت في نهاية القرن الثاني عشر وأوائل القرن الثالث عشر الميلاديين، والكتاب عبارة عن مئات من القصص الأخلاقية المتنوعة.[٣٨] وهناك ايضاً أدب "القبالا " الذي يعد تطوراً جديداً في أدب القصة خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين.[٣٩]

ثم استهوى أسلوب المقامة بعض كتاب اليهود فحاولوا أن يؤلفوا قصصاً تبنوا فيها هذا الأسلوب , فكانت من بين تلك القصص قصة "**מליצת עפר ודינה** بلاغة عيفر ودينه " التي تعد من المحاولات الأولية لإنتاج قصة ذات وحدة عضوية متكاملة. وهي للكاتب " **וידאל בנבנשת**" فيدال بنبنشت ، ولد في النصف الثاني من القرن الرابع عشر، كان مستقراً في سرقسطة وهي مدينة من مدن الأندلس تشتهر بفاكهتها ونسيجها، ثم انتقل إلى طرطوشة وهي مدينة بالأندلس شرق قرطبة، وكان من الشعراء البارزين، فقد تعلم في صباه قرض الشعر، وله العديد من الأشعار الدينية والدنيوية، كما أنه كان فيلسوفاً. (٤٠)

ومن الجدير بالذكر أنه كان هناك خلافاً حول مؤلف "**מליצת עפר ודינה** بلاغة عيفر ودينه "، وينحصر هذا الخلاف في شخصيتين من عائلة واحدة ، ولهما اسم متشابه أحدهما اسمه "**וידאל בן לביא בנו של בנבנשת בן לביא**" فيدال بن بنبنشت بن لبيئ ، واسم شهرته " **שלמה בן לביא** " سليمان بن لبيئ. والآخر هو " **וידאל בנבנשת**" فيدال بنبنشت. وقد عاش الإثنان في مدينة أرنون، وفي النصف الثاني من القرن الرابع عشر أيضاً . وتبادل الإثنان الأشعار ورسائل المناسبات، فقد كانت بينهما قرابة وصداقة متينة . (٤١)

ولذلك كان الإختلاف بين "**וידאל** فيدال" الذي والده " **בנבנשת** بنبنشت" وبين" **וידאל** فيدال" من أسرة " **בנבנשת** بنبنشت" ، وقد نسب حاييم شيرمان هذا العمل القصصي "**מליצת עפר ודינה** بلاغة عيفر ودينه " إلى" **וידאל בנבנשת**" فيدال بنبنشت ،(٤٢)

وأيد " **מתי הוס** متي هوس" هذا الرأي بأن حدد الفرق بينهما فالأول يطلق عليه " **יוסף בן לביא** يوسف بن لبيئ" ، والآخر هو" **וידאל בנבנשת**" فيدال بنبنشت وهو صاحب "**מליצת עפר ודינה** بلاغة عيفر ودينه ". (٤٣) وقد دونت القصة باللغة العبرية. والقصة في كتاب "**מתי הוס** متي هوس" تنقسم إلى جزئين،

الجزء الأول عبارة عن حكاية توضح ما حدث بين "עפר ודינה عيفر ودينه" من الأسطر (١–٤٠٩)، ثم الجزء الثاني وهو من (السطر ٤١٠ – إلى السطر ٥٦٨) وهو عبارة عن تعليق للكاتب يوضح فيه البعد الفلسفي الذي قصده في قصته. وفي طبعة " חיים שירמן " تقع القصة في خمس عشرة صفحة، فلم يعرض " حاييم شيرمان" الجزء الخاص بتعليق المؤلف، وإنما اكتفى بعرض القصة فقط . وقد طبعت تلك القصة أول مرة في عام ١٥١٧م، في "קושטא" . ويوجد ثلاث طبعات بخط اليد محفوظة في مكتبة اكسفورد ، وفي جامعة كمبردج ، وفي المعبد اليهودي في"ברסלאו" . ثم طبعت بعد ذلك ثمان طبعات حُفظت في مكتبة "הבודליאה" في اكسفورد، وفي مكتبة " הבריטית" في لندن، وفي الجامعة العبرية أيضاً.[٤٤] وقد اتبع المؤلف فيها اسلوب القصص النثرية المقفاة التي كانت شائعة في العصر الوسيط، ورصعها بأشعار موزونة ، وببعض الصور والرموز الواردة في العهد القديم.[٤٥]

المحور الأول : عناصر القصة في "מליצת עֵפֶר ודִינָה بلاغة عيفر ودينه ":

أولاً: أهداف قصة "מליצת עֵפֶר ודִינָה بلاغة عيفر ودينه "

لكل قصة هدف يسعى الكاتب لتحقيقه من كتابة هذه القصة " وإلا كانت لغواً لا جدوى له، والقاص ككل فنان آخر مصور للحياة في مختلف ألوانها، مترجم عما يتردد في مخيلته، وما يجيش في صدره من معان ومشاعر. فهو إذا كتب فإنما يكتب لتصوير هذه المعاني والأهداف ، وإيضاح المشاعر ، بل إن الهدف يتحكم أيضاً في الأصول الفنية الخالصة نفسها، وذلك لشدة ارتباط تلك الأصول بالهدف المنشود."[٤٦] فكل ما يستخدمه الكاتب من شخصيات وحوادث وغيرها إنما هي وسائل لكي يصل إلى غايته وفكرته الرئيسية التي يسعى إلى تحقيقها ألا وهو" الإصلاح الاجتماعي" والمؤلف يسخر هنا من الأخلاق السيئة ، ويدافع عن الأخلاق والسجايا والعادات النبيلة والحسنة. فهو يوجه رسالة إلى القارئ ليميز بين الحق

والباطل، وبين الصالح والطالح، كما أن الكاتب حرص على تقديم الواقع والحقيقة في ذلك القالب الخيالي ليصف بعض العيوب والنقائض التي يجب على القارئ والمستمع اجتنابها، فمصير الانسان السئ الأخلاق الغارق في ملذات الحياة هو الهلاك ، وليس له فقط إنما لكل ما يمتلكه. ويذكر بعض الفضائل التي يجب على الإنسان التمسك بها. وفي مقدمة القصة يذكر الكاتب الغرض الأساسي لسرده ببعض الأبيات الشعرية حيث يقول :

דּוֹרֵשׁ דְּבַר צָחוֹת וְאִמְרֵי שֶׁפֶר   שׁוּר מַעֲשֵׂה דִינָה וְתוֹלְדוֹת עֵפֶר
דָּת שַׁעֲשׁוּעִים שָׂם לְיַלְדֵי הַזְּמַן   לִקְרוֹא בְּהַבְלֵי שָׁוְא וּמִשְׁלֵי אֵפֶר
שָׁם תּוֹ כְחוֹת מוּסָר [וְשָׁמָּה] יִמְצְאוּ   חָזוֹן נְבוֹנֵי לֵב וְיוֹדְעֵי סֵפֶר[٤٧]

يا من تطلب حديث بلاغى وأقاويل حسنة   انظر حكاية "دينه" وسيرة "عيفر"

فيها أن البهجة قانون أبناء الزمان(الدنيا)   وما هي إلا أباطيل كاذبة، وأمثال رماد

فيها لأولي الألباب والمتعلمون   عبر ومواعظ أخلاقية[٤٨]

وهو يوجه حديثه هنا لقارئ القصة الذي يبحث عن الحكايات ذات الأسلوب البلاغي ، فسوف يجد فيها ما ينشده . ثم يوضح الهدف من القصة حيث يجد فيها القارئ العبرة فهي موجهة لبني الدنيا الذين يهرعون خلف ملذاتها وزخرفها ، التي هي عبارة عن أباطيل كاذبة . كما سيجد فيها العظة الأخلاقية لكي يعتبر بها ذوي الألباب ، والطبقات المثقفة.

ثانياً : **أحداث القصة** :

وهي العنصر الرئيسي في القصة إذ يعتمد عليها الكاتب في تكوين شخصياته ، وتصاعد المواقف فيها. فالقصة مهما احتوت من أحداث فهي تدل على فكرة أو مجموعة من الأفكار جالت بخاطر الكاتب لتحقيق غرض ما يسعى إليه كاتبها . وفي

بعض الأحيان تستمد القصة مقوماتها وأفكارها من البيئة والمجتمع الذي يعيش في محيطه الكاتب. وتنقسم تلك القصة إلى أربعة أجزاء هي كما يلي :

الجزء الاول:

وهو يشمل مقدمة تمثل البوابة التي يدلف منها الكاتب إلي جو قصته وسردها، حيث يقدم فيها وصفاً وتعريفاً بشخصيات القصة وطبائعهم والبيئة التي يعيشون فيها، أو التي تدور أحداث القصة فيها ، ولابد أن يهتم الكاتب هنا بالمقدمة لأنها أول ما يصادف القارئ أو السامع، ولذلك ينبغي أن يكون معناها وأسلوبها واضحاً وليس غامض ، وان تكون خالية من الألفاظ الغريبة ، كما لابد وأن تكون المقدمة قوية وجذابة حتى لا يمل القارئ أو السامع منها ويتركها بدون أن يستكمل قراءتها أو سماعها.

وفي القصة موضوع الدراسة يقدم الكاتب وصفاً لحياة " עֵפֶר عيفر" الزوجية الأولى ، فقد قدم وصفاً عاماً لشخصية " עֵפֶר عيفر" فهو رجل قاسي، وشرير، لا يفعل الخير . فهو يأكل ويشرب ، ويلهث وراء تحقيق رغباته وملذاته، ثم يقدم وصفاً لزوجته الأولي " מְהֵיטַבְאֵל مهيطبئيل" ، فهي على عكس زوجها تخشى الرب كثيراً، وهي إمرأة عاقلة وتتسم بالحكمة والفصاحة، وهي كريمة وفاضلة، وتحاول جاهدة أن تعيد زوجها إلى صوابه ، إلا أنه يصم أذنيه عن نصائحها ولا يبال بها – وهو هنا ينبه القارئ لقيمة التحلي بالأخلاق الحميدة – ثم يصور الكاتب كيف ماتت تلك الزوجة البارة من الحزن على سلوك زوجها وعدم انصياعه لنصيحتها. (٤٩)

الجزء الثاني: **زواجه من " דִּינָה دينه"**:

في هذا الجزء يصف حزن " עֵפֶר عيفر" على وفاة زوجته الذي لم يدم طويلاً ، لأنه سرعان ما خرج من حزنه برؤيته لفتاة فاتنة وجميلة المنظر، وكيف أنها نقية وصافية ، وكيف انها تخلب عقول الرجال بعذوبتها، وكيف أنه شد الرحال وعزم على الزواج منها. ثم ذهب إلى والدها ، وكاشفه بحبها ، ثم طلب منه يدها ، وأغرى

والدها انه إذا وافق على طلبه فسوف يمنحه كل ما يرغب من مال ، وملبس، ومنزل. ووالد الفتاة فقير ومسكين ، فطلب منه المهلة لكي يسأل الفتاة ويأخذ رأيها. ثم ذهب لإبنته وهو فرحان ومسرور .

وأخبر إبنته بالعريس ، موضحاً لها كيف أن الرب قد رزقهما أخيراً بتلك الهدية ، ولكن " דִּינָה دينه" أعلنت رفضها لكبر سن العريس بالمقارنة لصغر عمرها. ثم تبدأ " דִּינָה دينه" في تذكير والدها بوهنه وعجزه ، وأنها تريد شاباً تمرح وتلهو معه ، فيحاول والدها إقناعها بأنه يوجد شاب أعجز من عجوز ولا فائدة ترجى منه، ولكن يوجد عجوز يكون في عز قوته وشبابه، فالشيب والعجز ليس بالسن . وذكرها أنه قد تقدم به السن ووهن ، ولم يعد قادراً على كسوتها وإطعامها ، ولذلك فمن الأسلم لها أن توافق على تلك الزيجة ، حيث ستعيش حياة كريمة. وعندما رأى إصرارها على الرفض ذهب وأخبر " עֵפֶר عيفر" بأن ابنته ترفضه لشيخوخته. لكن " עֵפֶר عيفر" أكد لوالد الفتاة أنه بالرغم من شيخوخته إلا أنه ما زال في قمة عنفوانه وحيويته ، وأغراه بالمال ، ووعده أنه إن لم تفلح تلك الزيجة فسوف يعطيه من ماله ومن ممتلكاته عوضاً عن ذلك . فعاد الوالد لإبنته وأخبرها أنه وافق على زواجها " בעֵפֶר بعيفر"، وأنه تعهد له بذلك فعليها ان تجهز نفسها للذهاب إلى منزل زوجها وسيدها.

وتستمر " דִּינָה دينه" في استعطاف والدها بأن لا يلقي بها إلى التهلكة ، وليزوجها من أي شاب، فليس من المهم أن يكون فقيراً أو غنياً ، المهم أن يكون في عمر الشباب. فرد عليها والدها قائلاً لها انه قد ارتبط بوعد وسينفذه وانتهى الأمر . وفعلا تم الزواج في حفل كبير دعا فيه " לעֵפֶר عيفر" كل أهله ، وفي نهاية الحفل تمني الجميع لهما حياة سعيدة وإنصرفوا.(٥٠)

الجزء الثالث :

في بيت " עֵפֶר عيفر" وبعد دخول " דִּינָה دينه" منزله وذهاب الأهل والأحباب، دخل " עֵפֶר عيفر" حجرته ونام نوماً عميقاً ، وكان كل ليلة يفعل ذلك ، ويترك " דִּינָה دينه" وحيدة تبكي وتندب حظها العاثر. وعندما حضر والدها إليها أخبرته بما يحدث معها ، وعندما سمع " עֵפֶר عيفر" بقدوم الوالد خاف أن ينكشف أمره فأخذ يلقي التهم جزافاً على " דִּינָה دينه"، وانها لا تخاف الرب وأنه عاقبها بما تفوهت به قبل زفافها ، فلم يرغب أن يمسها . ولكن انكشف أمره بعد ذلك بمرور الوقت ، وبكت " דִּינָה دينه" لوالدها ، وشكت من أنه لم ولن يعاملها كزوجة ، فهو أرض بور لا يعرف شيئاً إلا النوم، لأن الوهن والشيب قد تمكنا منه. وعندما دخل والد " דִּינָה دينه"إلى حجرة " עֵפֶר عيفر" وجده ذليل النفس ومنكسراً، وحاول " עֵפֶר عيفر" أن يقول أن العيب في " דִּינָה دينه" ، لكن والدها قد فهم تلك الحيلة، وغضب عليه ، وطالبه بما تعاهدا عليه من أموال وممتلكات . وعندما سمع " עֵפֶר عيفر" ذلك حزن وغضب لأن الأمر سينكشف بين الطائفة ، وندم على تلك الزيجة ، ولام نفسه بأنه هو الذي أوقع نفسه في تلك المصيدة ، وقد انكسر وتدمر، وعندما شاهده أحد عبيده ويدعى " חַרְבוֹנָה حربونا" نصحه بتناول أحشاء سمك ما يدعى " سقينقور " فهو يمد من يتناوله بقوة فائقة ، ويوقظ فيه الطبيعة البشرية الكامنة، ولكن عليه أن يتناول منه كمية ضئيلة لأن الإكثار منه خطر. ففرح " עֵפֶר عيفر" وأرسل في طلب السمك وعندما تناول منه كميات كبيرة أصابه ألم شديد وسقط صريعاً .(٥١)

الجزء الرابع: **حاكم المدينة**

وعندما سمع حاكم البلد بما حدث استولى على ثروته وكل ممتلكاته، واتهم أهل بيته بأنهم السبب في وفاته، وأنهم لم يحفظوا سيدهم ، فزج بهم جميعاً في السجن سواء كان من الأهل أو الأحباب. وقد علق الحكيم على ذلك بقوله أن كل ثروة " עֵפֶר

عيفر" ذهبت هباء لغيره ، وأنه لم يستفد منها بشئ ، وبسبب سوء سلوكه وعقله استولى وورث ثروته الغريب ، وهو يقصد هنا الحاكم .(٥٢)

ثالثاً: المكان والزمان :

١- المكان

يعد المكان مدخلاً لتفسير أي عمل أدبي ، والعمل على سبر أغواره، ويساعد على اكتشاف العناصر الجمالية والمعاني الذهنية ، وكذلك يساعد على فهم أبعاد ومدلولات ذلك العمل الأدبي لأن الشخصيات تحتاج إلى مكان تدور فيه القصة ويستوعب حركتها. فالمكان هو الأرض التي تتحرك فيه الأحداث فهو العمود الفقري الذي يربط بين أجزاء القصة ، وهو يعكس طباع وأخلاق وملامح وهوية الشخصيات . كما يحمل المكان بعداً سياسياً وإجتماعياً ، فهو يحمل سمة مجردة ، وسمة رمزية تساعد على إظهار بعض ملامحه من حيث هو كائن، وتختفي فيه بعض الملامح الأخرى، وذلك لكي يستطيع القارئ استنتاج دلالاته عن طريق التخيل.(٥٣)

ويعبر المكان أيضاً عن رؤية الكاتب ، فهو يرتبط بشخصيات القصة إرتباطاً وثيقاً . لذلك فإن للمكان أهمية بالغة فهو عنصر مؤثر فيها، وعامل مؤثر في حياة الإنسان . والمكان في القصة نوعان ، نوع ثابت كما في تلك القصة لأن أحداثها تدور في مدينة ، ونوع متحرك ويشمل السفر والإنتقال والمغامرة. وعندما يكون المكان ثابتاً فالكلام هو وسيلة التعبير عنه . والمكان في "**מליצת עֵפֶר ודִינָה** بلاغة عيفر ودينه "يبدو حيث تدور أحداث القصة في منزل " **עֵפֶר** عيفر" في مدينة " نود " ، وفيما يلي تحديد صفات وسمات المكان ودلالاته في القصة :

ا – نود " נֹד " :

" اسم سامي معناه (التائه او المنفي) ، وهي مقاطعة إلى الشرق من عدن هرب إليها قايين من وجه يهوه بعد أن قتل أخاه هابيل." (٥٤) وقد قال عنها المؤلف:

"אֶרֶץ נֹד מָשָׁל אֶל [עוֹלָם] הַהֶפְסֵד אֲשֶׁר כֻּלּוֹ מָנוֹד. וְעַל אֲדָנֵי הַגְּדוּד יְסוֹדוֹתָיו הָטְבָּעוּ. כִּי [בָּצוּ] גַּם נָעוּ. אֵין דָּבָר תַּחַת הַשֶּׁמֶשׁ אֲשֶׁר אֵין לוֹ חֲלִיפוֹת. נוֹעַ תָּנוּעַ אֶרֶץ כְּנוֹעַ עֲצֵי יַעַר מֵרוּחַ סוֹעָה מִסַּעַר וְרוּחַ זִלְעָפוֹת. וְיוֹשְׁבֶיהָ כְּמוֹ כֵן יָחוֹגּוּ וְיָנוּעוּ כְּצִפֳּרִים עָפוֹת. וְאַתָּה בֶּן אָדָם הַיּוֹשֵׁב עַל חוּג הָאָרֶץ. מַה פָּרַצְתָּ עָלֶיךָ פָּרֶץ. לְהִשָּׁעֵן עַל מִשְׁעֶנֶת הַזְּמַן וְאַהֲבָתוֹ. מָה הַבִּטָּחוֹן הַזֶּה אֲשֶׁר בָּטַחְתָּ עַל חֶבְרָתוֹ. פְּקַח עֵינֶיךָ וּרְאֵה אֲשֶׁר הִיא כְּצֵל כִּנְטוֹתוֹ. וּמִי יַאֲמִן בְּאַחֲוָתוֹ. "(٥٥)

" فأرض نود مثال لعالم الخسارة الذي كله مهتز/ قُر أساسها على قاعدة الحركة/ إذا تجول تاه أيضاً/ لا يوجد شئ تحت الشمس لا يتغير/ تترنح الأرض ترنحاً كترنح شجر الغابة من رياح عاصفة ومن رياح السَّموم/(٥٦) وسكانها هم هكذا يتمايلون ويترنحون كطيور طائرة/ وأنت يا ابن آدم الجالس على كرة الأرض/ لماذا جمحت عليك جموحاً / لتعتمد على تأييد الزمان/وأحببته/ ما هذه الثقة التي توكلت بها على مصاحبته/ افتح عينيك وانظر فهو كما الظل الذي ينحرف (يتغير) / ومن الذي يأمن أخِوَتُه ."

فالكاتب استخدم اسم البلد كرمز لعالم الخسارة والضياع ، وقد ذكرت مدينة " نود" في العهد القديم(٥٧)، فهي المكان الذي خرج إليه قايين عندما قتل أخيه هابيل، واستقر هناك وهو مكان في شرق عدن. والمكان يرمز هنا للبلد التي أوت الشر، فهي ترمز للفساد ولكل خلق سيئ ، وبالتالي فإن " **עֵפֶר** عيفر" هو الشر نفسه مثله مثل " قايين ". وكذلك يقوم هنا بتحذير الإنسان من السعي خلف الدنيا ، فالإنسان العاقل لا يأمن لها ولشهواتها فإن " أكثر الشرور التي تجري بين الناس إنما سببها شهوة الرغبة في الدنيا والحرص على طلب شهواتها ولذاتها ورياستها ، وتمني الخلود فيها"(٥٨)

ب - حجرة النوم : فحجرة النوم تعد أنموذجاً مكانياً أيضاً، فمن خلال قراءة ما دار في خلدهما ، تتضح قيمة المكان هنا، فهو المكان الذي ينعزل فيه " **עֵפֶר** عيفر" ويشعر بعجزه وشيخوخته، وضعفه ووهنه . أمام عنفوان الشباب وقوته ، وإزدهاره. ويتضح هذا في قوله :

" **וַיָּבֹא אֲבִי הַנַּעֲרָה וַיִּמְצָא אֶת עֵפֶר שׁוֹכֵב בַּחֲדַר הַמְּקֵרָה . בְּנֶפֶשׁ נְכֵאָה וְרוּחַ נִשְׁבָּרָה.**" (٥٩)

" وحضر والد الفتاة ووجد " **עֵפֶר** عيفر" مضطجعاً في حجرة العلية . بنفس مكلومة ، وروح مكسورة (وخيبة أمل)"

فغرفة النوم المكان الذي يأوي إليه البطل ليخفي حقيقة أمره وإنكساره وهزيمته، وغرفة النوم موجودة في البيت، والبيت هو رمز للوطن الذي يعيش فيه اليهودي– مهما كان خلقه وطبعه – منبوذاً ومهزوماً. فقد حاول الكاتب هنا تجسيد البعد النفسي للمكان حيث ساعد على زيادة عزلة " **עֵפֶר** عيفر" وابتعاده عن " **דִּינָה** دينه" وزاد من شيخوخته لشعوره بالعجز، كما ساهم في الكشف عن مشاعر " **דִּינָה** دينه" فالغرفة بالنسبة لها سجن تنال فيها عقابها ، فهي مكان موحش ومظلم لا حياة فيه ولا حركة ، يغلفها الصمت من كل مكان . ويتضح هذا في قولها :

" **דָּנַנִי אֱלֹהַי [ם] מִשְׁפַּט מָוֶת בָּאִישׁ הַזֶּה. כָּל הַלַּיְלָה אוֹהֵב [לָנוּם] שׁוֹכֵב הוֹזֶה. נִמְאָס בְּעֵינַי וְנִבְזֶה.**" "(٦٠)

" حكم عليّ الرب حكم الموت بهذا الرجل/ طوال الليل محباً للنوم ومضطجعاً حالماً/ مكروهاً في عيني ومحتقراً"

فقد عبرت عن إفتقارها لكل مظاهر الحياة ، وأنها تعيش كما الجثة الهامدة مضطجعة على سرير في غرفة مظلمة موحشة، بجوارها زوجها نائماً يحلم طوال الليل ولا يتحرك . فحجرة النوم التي من المفترض أن تكون مكان استرخاء وراحة أصبحت تمثل لها مظهراً من مظاهر الحرمان من الحياة، فهي مثل السجن حيث ينفذ فيها

حكم الرب بالمكوث بجوار ذلك الرجل الذي يحرمها من الإنطلاق إلى العالم الساحر الذي كانت تنتظره بعد الزواج ، أو على الأقل كانت تحلم به في خيالها، ونسجت حوله أحلامها وآمالها ، فهي ما زالت في عنفوان شبابها ونضارتها.

جـ - الشارع : وهو المسرح الصغير الذي تدور فيه بعض أحداث القصة ، ففيه شاهد " עֵפֶר عيفر" محبوبته " דִּינָה دينه" ، وأعجب بها ، فخروجه من منزله يرمز إلى خروجه من حداده على زوجته ، والتحرر من حياته القديمة ومن الحزن على وفاة زوجته الأولى، أي الخروج للحرية والإنطلاق ، والحياة الجديدة التي رسمها في خياله مع من تعيد إليه شبابه . فالشارع هو العالم الخارجي الذي يساوي العالم الداخلي لنفسه . كما أن خروجه من البيت هو الذي أدى إلى تصاعد أحداث القصة والصراع بينه وبين " دينه" من أجل الزواج والفوز بها.

٢- الزمان

وتحديد زمن القصة ضروري جداً بحيث نستطيع أن نستخلص من خلاله المغزى الحقيقي من سرد القصة، والهدف الرئيسي لموضوعها ، كما يمكن من خلاله أن نتتبع أحداث القصة بصورة واضحة . ومن الممكن أن يكون الزمن خارج إطار القصة أحياناً ، وأحياناً أخرى داخل القصة من خلال أحداثها. ويعد عامل الزمن من القيم البنيوية للقصة حيث يتخذ فيها " طابعاً استعادياً، وما يثيره هذا الطابع من قضايا تقف في مقدمتها الحساسية التي يعالج بها أو يقول بها السارد حياة مضت بحساسية ووعي ينتميان إلى الحاضر".(٦١)

والمراد بمصطلح الزمان هنا هو انتقال الإنسان من عصر لآخر مع التغيير في مقومات حياته ليتقدم ويرقى، وتزداد معارفه وفنونه، وتتعمق تجاربه. ويبرز الزمن في أي عمل قصصي في المدة التي تستغرقها أحداث القصة ليندمج مع المكان بعد ذلك فالكاتب " الذي يبغي الحقيقة ويهدف إلى الوصول إليها من خلال إبداعه

الفني والفكري لابد له من أن يربط الزمن بعضه ببعض فيتكئ على الماضي ويعيش حاضره ويرى مستقبله ".[٦٢]

وينقسم الزمان إلى:

ا – زمن خارجي وهو الزمن الذي تنتمي إليه كتابة القصة، وقد كتبت تلك القصة في أواخر القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر في الأندلس.

ب– زمن داخلي وهو الذي يشتمل على الزمن الخاص بتفاعل القصة ،[٦٣] أما الزمان الذي تدور فيه أحداث القصة فهو محدود بفتره زمنية وأحياناً بيوم أو أيام، وربما ساعات أو لحظات فالزمان هنا لم يذكره الكاتب بل جعل القارئ يستنتج زمان القصة حيث يدور .

رابعًا : شخصيات القصة

تعتبر الشخصية الانسانية مصدر تشويق وإثارة في القصة ، والشخصية ليست هي المؤلف لأن شخصيات القصة قد تكون من نبع الخيال ، وقد تكون شخصية واقعية حيث تم إختيارها لتعكس بعض جوانب الحياة الواقعية من خلال أسلوب قصصي . فالشخصية الإنسانية تتأثر بما حولها وبمجتمعها" فإن العوامل الاجتماعية هي أيضاً من مكونات الشخصية ، وهذا يتضح جلياً في دور الثقافة التي ينتمي إليها الفرد، وما تؤثره تلك الثقافة فيه بحيث تطبعه بطابعها المميز"[٦٤]

ويتم رسم الشخصية في القصة على بعد خارجي أو ظاهري وهو يعتمد على وصف وإبراز الملامح الجسمانية ، والملامح الخارجية الواضحة لتلك الشخصية . أما البعد الباطني أو الداخلي فهو يعتمد على التكوين النفسي المميز ، ورسم الملامح الداخلية لهذه الشخصية . فالمظهر الداخلي يتضمن صفات وملامح الشخصية التي يظهر من خلال سلوكها بصورة مباشرة.[٦٥]

وتنقسم الشخصيات إلى :

١- الشخصية الرئيسية او البطل : وهي شخصية ثابتة لا تتغير في أثناء مجريات القصة وأحداثها ، فهي الشخصية المحورية الذي تدور حوله الأحداث السردية للقصة ، وهي الشخصية التي يرغب الكاتب بصفة عامة أن ينتقد سلوكها . وتتمثل تلك الشخصية في الزوج الكهل " עֹפֶר عيفر" الذي يجسد نموذج الزوج الشرير الفاسد. والذي يعمل من أجل مصلحته فقط، ويرفض القيم الأخلاقية .

٢- شخصيات ثانوية ونامية وهي التي تتغير بحسب تطور الأحداث فهي تظهر وتختفي بسرعة حسب أهمية ظهورها لتساعد على إظهار وتعضيد دور الشخصية الرئيسية ، وتتمثل فيما يلي :

ا - الزوجة الأولى " מְהֵיטַבְאֵל مهيطبئيل": وهي مثال لعنصر الخير والتقوى ، والأخلاق الكريمة ، والتي تبذل قصارى جهدها في تعديل سلوك زوجها .

ب – الزوجة الثانية : " דִינָה دينه" وهي رمز الشباب والأمل ، وهي تخضع لقمع وسلطة الأب . كانت تتمنى أن تتزوج من شاب في مثل عمرها ، وأن يكون الزواج بإختيارها هي دونما إجبار ، وهذا هو أبسط حقوقها في أن يكون لها رأي في شريك حياتها التي ستعيش معه في بيت واحد.

ج – والد الزوجة الثانية : الذي يبدو أنانياً ومحباً للمال ، ومتسلطاً ، فهو الرجل ذو الخبرة والمعرفة، الذي يأخذ برأي إبنته في الظاهر لكنه كان مصمماً على إتمام تلك الزيجة في الباطن سواء وافقت العروس أم لم توافق. فهو الوحيد المتصرف في هذا الموضوع بحكم كونه رب الأسرة، وقد أباحت له الشريعة، السيطرة المطلقة على أولاده حيث " أجاز العهد القديم[٦٦] للوالد أن يبيع بنته بيع الرقيق لمن يقبل زواجها لنفسه ، أو لأحد أبنائه.[٦٧]

فبالرغم من رفض الابنة علانية لهذا الزواج لأنه محكوم عليه بالفشل منذ اللحظة الأولى، إلا أن الأب أعلن موافقته للعريس ، وقام فعلاً بتزويجها، فالأب لم يستطع

أن يتغلب على نوازعه المادية ، بل أغراه عائد الصفقة التي أبرمها مع " עֵפֶר عيفر" فقضى بذلك على أمل إبنته في الإقتران من شاب في عمرها تلهو وتمرح معه . وقد عكست تلك الحادثة رؤية الكاتب للظروف الإجتماعية التي كانت تحيط به، فقد اختار من الحاضر ما يحدث من أحداث واقعية ، ثم أعاد تشكيلها ليكشف عن رؤيته الخاصة بذلك الموقف.

د – العبد " חַרְבוֹנָה حربونا" : وهو الذي نصح سيده بتناول جزء يسير من أحشاء سمك مشهور يبعث الحيوية والنشاط فيمن يتناوله .

هـ – هذا بالإضافة إلى كاتب عقد القران والشهود والأهل والأحباب الذين حضروا عقد القران ، وتمنوا للعروسين حياة زوجية سعيدة .

سادساً : **الحبكة القصصية** :

وهي الخطة أو السياق الذي تبنى عليه أحداث القصة ، ويسهم في الحفاظ على تماسك وتتابع الأحداث لكي تكون القصة وحدة فنية متكاملة ، فهي " المجرى الذي تندفع فيه الشخصيات والحوادث حتى تبلغ القصة نهايتها ، وتكوين الفكرة وتسلسلها تسلسلاً طبيعياً منطقياً." (٦٨)

والكاتب مهد للحبكة في مقدمة القصة التي تحتوى على معلومات ، تشمل الأشخاص وأسمائها وأوصافها، وعملها ، وعلاقاتها ببعض، وبعض المعلومات التي تلقي الضوء على حكاية القصة . مثل صفات " עֵפֶר عيفر" الفاسدة ، ثم مقابلته " דִּינָה دينه" ووقوعه في غرامها . وفي الحبكة هنا قام الكاتب بتوضيح ما يعتمل في داخلهم من مشاعر.

سابعاً العقدة أو الذروة والحل :

وفيها يزداد تركيز القارئ ورغبته في معرفة ماذا سيحدث بعد ذلك ، وما هو الحل لتلك المشكلة ، فهل سيتخلى " עֵפֶר عيفر" عن ثروته ويحرر الفتاة التي شغف بها، أم يزداد تعنتاً ولا يطلقها ، وبذلك يخالف العقد الذي وقعه مع والد " דִּינָה دينه".

وبالرغم من أن القصة ليس فيها خيال أو مغامرة فهي قصة تعرض مشكلة اجتماعية إلا أن الإثارة تكمن هنا في كيفية حل مشكلة " עֵפֶר عيفر"، هل سيستسلم أم ماذا سيفعل؟ فقد نجح الكاتب في أن يجذب انتباه القارئ وأن يدخله في عالم القصة ، وكأنه هو شخصية من شخصياتها ، فيتابع بنهم أحداث القصة ليصل إلى اللحظة الأخيرة وفيها يأتي " الحل " وهو آخر مرحلة من مراحل القصة وفيها يتم عرض لحل العقدة وفيها يحرص الكاتب على استخدام عبارات سلسة ورقيقة.

وتظهر العقدة حين تزوج " עֵפֶר عيفر" من " דִינָה دينه"، ولكن تأزم الأمر بينهما وحينما حانت لحظة الإنفصال، نجد أن الكاتب يضع حداً لشر " עֵפֶר عيفر" بأن مات ، وترك كل ثروته وأملاكه وكل ما جمعه، لكي يرثه ويستولى عليه الغير وتنتهي القصة بالقضاء على عنصر الشر والفساد.

المحور الثاني: الأسلوب واللغة

اللغة هي العامل الرئيسي لإيجاد وحدة ثقافية بين الشعوب وهي وسيلة الاتصال بين الأفراد للتعايش معاً حيث يحدث ترابطاً اجتماعياً وتفاهماً مع تلك اللغة ، وهي وسيلة لصنع الرموز التي تمتزج معاًلتشكيل وصياغة الحدث والشخصيات. كما أنها " تعبير طبيعي للأفكار لا يعوز الكاتب إزاءها إلا جهد يسير لعرض أفكاره واضحة دقيقة بعباراتها الطبيعية المألوفة، ولو كانت الأفكار عميقة أو كثيرة أو معقدة، ولا يمكن الآن تصور فكرة في عقل إنسان بغير كلمة تدل عليها، فلن توجد المعاني في العقل إلا باللغة. فإذا كان هناك غموض في الأسلوب العلمي فمصدره في الغالب عقل الكاتب وعدم وضوح المعاني".[٦٩]

وتظهر اللغة في الكلمات والجمل التي صاغ بها الكاتب قصته ، لذا كان لابد من معرفة ماهية الأساليب التي استخدمها الكاتب في قصته، وكيف وظف اللغة في خدمة الأحداث ورسم شخصيات القصة، وذلك كما يلي:

أولاً : الأسلوب :

وهو يساعد على جذب انتباه القارئ لمتابعة أحداث القصة وقرائتها دون ملل، ولابد أن يكون الأسلوب واضحاً وسهلاً. وقد زخر أسلوب المقامات بألوان البديع عامة والجناس خاصة، فقد كان الأسلوب في المقامات هو الغرض الرئيسي من تأليفها، فكان مؤلف المقامات لا يحرص على المعنى بقدر حرصه على الشكل الخارجي .(٧٠)

وقد اتجه المؤلف إلى استخدام أسلوب المقامة ، فاستخدم السجع، وحذا حذو من سبقوه لكي ينال الاستحسان، فإلتزم السجع وقام بتطريز قصته على ذلك المنوال. وكان أسلوب السجع يستخدم كوسيلة للتقرب إلى القلوب حيث كان ينظر إلى الكلام المسجوع " نظرة تقدير وإعجاب، وأنه خليق بأن يحفظ ويروى ، وأن الكلام المنثور الخالي من الوزن والقافية يراد به في الأغلب إقناع المخاطبين . أما التفكير في الحاضرين والغائبين فيوجب كلاماً مصنوعاً يستأهل البقاء."(٧١) وقد استخدم السجع كثيراً في الجاهلية ، ثم ضعف استخدامه بعد ذلك في العصر الأموي ، ولكن كثر استخدامه بعد ظهور المقامات ، وينقسم الأسلوب إلى ما يلي :

١ - أسلوب السرد:

يُعدّ السرد من أهم العناصر الفنية في العمل الأدبي، فهو يساعد على عرض أحداث هذا العمل وتصويره ليحدد الملامح الخارجية والداخلية لشخصياته، فهو يعالج الأحداث ويعرضها في القصة .(٧٢)

كما يتم عن طريق السرد متابعة الأحداث التي تكون متوالية ، ويختلف أسلوب "**מליצת עֹפֶר ודִינָה** بلاغة عيفر ودينه " هنا فتارة يستخدم الكاتب أسلوب السرد ، وتارة أخرى يستخدم الحوار وذلك كما يلي:

أ – السرد المباشر الوصفي :

ويتم عرض احداث القصة عن طريق السرد المباشر وذلك باستخدام ضمير الغائب لرسم سمات الشخصيات ، وتصويرها للقارئ مع توضيح قيمها ومبادئها وأخلاقها، وأفكارها، وليشرح بواعثها لبعض سلوكياتها وتصرفاتها تجاه المواقف المختلفة في القصة. والكاتب هنا لم يقتصر على سرد الاحداث فقط بل اهتم بتصوير الحالة النفسية لكل شخصية من شخصيات القصة تصويراً دقيقاً، وعمد إلى الكشف عن مشاعرهم ومواقفهم النفسية من خلال ذلك التصوير ، حيث تمتزج هواجس النفس البشرية مع ملامح الحياة وذلك كما يلي:

أ – وصف " עֵפֶר عيفر":

بدأ الكاتب القصة ممهداً لأحداثها بأسلوب سردي وصفي لبطل القصة قائلاً :

" אִישׁ הָיָה בְּאֶרֶץ נֹד. וַיְהִי לוֹ עוֹשֶׁר וְכָבוֹד. וַעֲבוּדָּה רַבָּה מְאֹד. שָׂדוֹת וּכְרָמִים שְׁפָחוֹת וַעֲבָדִים. צֹאן וּבָקָר וּגְמַלִּים וְסוּסִים וּפְרָדִים. אֵין קֵצֶה לְקִנְיָנָיו וְחֵילוֹ. וְאֵין חֵקֶר לִכְבוֹד עָשְׁרוֹ וְרֹב גָּדְלוֹ. וְשֵׁם הָאִישׁ עֵפֶר. מִמִּשְׁפַּחַת בּוּז מֵאֶרֶץ חֵפֶר. מִפְּנֵי שֵׂיבָה חָשַׁךְ מִשְּׁחוֹר תָּאֳרוֹ. וּמֵרוֹב יָמִים בָּלָה בְּשָׂרוֹ וְעוֹרוֹ. וְהָאִישׁ קָשֶׁה [וְרַע] מַעֲלָלִים. אַחֲרֵי שְׁרִירוּ < ת > לִבּוֹ הוֹלֵךְ וְאֵין מַכְלִים. וְכָל חֲפָצָיו יַשְׁלִים. אָכוֹל וְשָׁתֹה יֹאמַר לָךְ. וְאַחֲרֵי לֹא יוֹעִיל הָלַךְ. מִשְּׁמוֹעַ מוּסָר אוֹטֵם אָזְנָיו. וְאֵין פַּחַד יְיָ לְנֶגֶד עֵינָיו. בְּפוֹעַל יָדָיו חוֹמֵס נַפְשׁוֹ. וּמוֹרָא לֹא יַעֲלֶה עַל רֹאשׁוֹ. " (٧٣)

" كان هناك رجل في أرض نود/ وكان ثرياً ومبجلاً / وله خدم كثيرون جداً / وحقول وكُرم وجواري وعبيد / وضأن وبقر وإبل وجياد وبغال/ لا يوجد نهاية لممتلكاته وثروته/ وعظائم لا تحصي، لكثرة غناه، ولعظمته/ وإسم هذا الرجل "عيفر" / من أسرة "بوز" من أرض "حافر"/(٧٤)، بسبب الشيب صارت هيئته أشد ظلاماً من

السواد / ومن كثرة (غلبة) الأيام بلى جسده وجلده/ والرجل كان قاسياً وشريراً / فهو يلهث وراء عناد قلبه بلا حياء / فهو يحقق كل رغباته/ يقول لك كل واشرب/ ويذهب وراء ما لا ينفع / يسد أذنيه عن سماع التأنيب / ولا يخاف الرب (ولا يضع خوف الرب أمام عيناه)/ يظلم نفسه من عمل يديه / والخوف من الرب لا يخطر بباله."

فالكاتب هنا صور مدى ثراء " **עֵפֶר** عيفر" فممتلكاته لا تحصى ولا تعد ، مما منحه القوة ليفعل ما يريد، وينال ما يشاء فهو لا يبالي بالتقاليد ولا الأعراف الاجتماعية، فقد فتنه المال واستحوذ عليه ، ولم يدرك انه أصبح خادماً لهذا المال وليس مالكاً له. فلم يراعي الرب في أعماله ، بل كلما نصحته زوجته زاده ذلك عناداً وإصراراً ، فهو لا يعيش إلا ليلبي رغباته وشهواته، فهو يأكل ويشرب ويتمتع بزخرف الدنيا ، ويلهو ولا يبالي بمشاعر زوجته . واهتم الكاتب هنا بوصف الملامح الخارجية للكهولة والشيبة حيث يؤكد شيخوخة البطل ،كما في قوله:

" بسبب الشيب صارت هيئته أشد ظلاماً من السواد / ومن كثرة (غلبة) الأيام بلى جسده وجلده "

وقد اقتبس الكاتب العديد من العبارات من العهد القديم مثل قوله :

- " **אִישׁ הָיָה בְּאֶרֶץ נֹד**." " كان هناك رجل في أرض..." وردت تلك العبارة في (أيوب ١ : ٦) وأرض نود ذُكرت في (تكوين ٤ : ١٦).

وقوله أيضاً :" **וַיְהִי לוֹ עוֹשֶׁר וְכָבוֹד**" وكان ثرياً ومبجلاً ، فقد وردت تلك العبارة في (أخبار الأيام الثاني ٢ : ١٧)

ب – وصف الزوجة الأولى " **מְהֵיטַבְאֵל** مهيطبئيل " :

ثم يصف أخلاق ومعاناة الزوجة الاولى في محاولتها الفاشلة في تقويم سلوك زوجها قائلاً:

" **וְשֵׁם אִשְׁתּוֹ מְהֵיטַבְאֵל. בַּת אִישׁ חַיִל רַב פְּעָלִים מִקַּבְצְאֵל. אִשָּׁה חַכְמַת לֵב וְנֶאֱמָנָה. מְכַבֶּדֶת אֶת יְיָ מֵהוֹנָהּ. וְתוֹרַת חֶסֶד עַל לְשׁוֹנָהּ. מְאֻשֶּׁרֶת בְּמִפְעָלֶיהָ. יָפָה בְּמַעֲלָלֶיהָ. וַתְּהִי נוֹשֵׂאת חֵן בְּעֵינֵי כָּל רוֹאֶיהָ. עַל כֵּן יֹאמְרוּ בִמְהַלְלָהּ. אֵשֶׁת חַיִל עֲטֶרֶת בַּעְלָהּ. [בְּטוֹב] לְקְחָהּ מֵעֵת לְעֵת תּוֹכִיחֶנּוּ. וּמֶחֶלְקַת אֲמָרֶיהָ לִרְגָעִים תִּבְחָנֶנּוּ. אַף לֵילוֹת עַל עֶרֶשׂ יְצוּעֶיהָ תְּיַסְּרֶנּוּ. וּמִנַּחַל עֲדָנֶיהָ תַּשְׁקֶנּוּ. וְהוּא כְּמוֹ פֶתֶן חֵרֵשׁ בְּקוֹלָהּ אֵינֶנּוּ שׁוֹמֵעַ. שׂוֹנֵא תוֹכַחַת וּמוּסָר פּוֹרֵעַ. בְּכָל עֵת אוֹהֵב הָרֵעַ. וַיְהִי כְּדַבְּרָהּ אֵלָיו יוֹם יוֹם וְלֹא שָׁמַע אֵלֶיהָ. וְלֹא הִטָּה אָזְנָיו לְנוֹעַם מִלֶּיהָ. וּמֵרוֹב כַּעְסָהּ וְשִׂיחָהּ. אֶתְכַּרְיַת רוּחָהּ. וַתִּגְרַע שִׂיחָהּ. וּלְשׁוֹנָהּ מֻדְבָּק מַלְקוֹחָהּ. וְלֹא תוֹסֵף תֵּת כֹּחָהּ. וַתָּמָת הָאִשָּׁה.** " (٧٥)

" وإسم إمراته " مهيطبئيل "/ ابنة رجل ذو قوة كثير الأفعال من " قبصئيل "/(٧٦) إمرأة حكيمة العقل ومؤمنة/ تكرم الرب من ثروتها / وفي لسانها سنة المعروف / مستقيمة في أعمالها / جيدة في معروفها/ وتجد استحساناً في نظر كل من يراها/ وعلى ذلك يمتدحونها بقولهم/ إمرأة ذات بأس (فاضلة) تاج لزوجها/ تقوم من وقت لآخر بمعاتبته بالحسنى / أيضاً بحديثها العذب وكل لحظة تمتحنه/ أيضاً بالليل على عرش فراشها تؤدبه/ ومن نهر نعمتها تسقيه/ وهو كما الصنم أصم لا يستمع لقولها/ كاره للتوبيخ/ ورافض التأديب/ الصديق يُحب في كل وقت / وكان إذ تحدثت إليه يوماً لم يستمع إليها / ولم يعر أذناً صاغية لعذوبة حديثها/ ومن غلبة غضبها وحنقها/ وهنت روحها/ وقل حديثها/ والتصق لسانها بحنكها/ ووهنت قوتها/ وماتت الزوجة "

فالزوجة هنا صالحة وطيبة ، وبها كل الخلال والصفات الطيبة والكريمة ، فهي حكيمة العقل ، كما أنها مؤمنة بالله ووتتصدق من مالها كثيراً للفقراء ، وتكمن تلك الصفة في قوله في النص السابق "**מְכַבֶּדֶת אֶת יְיָ מֵהוֹנָהּ** تكرم الرب من

ثروتها"، ويحبها كل من يعرفها ولكنها عندما تري سلوك زوجها تحاول بالنصيحة وباللين والرفق والعذوبة أحياناً، وبالتوبيخ واللوم أحياناً أخري، فهي تقوم بتسخير نفسها في طاعة الله، وتؤمن أن الحياة الدنيا ابتلاء وامتحان، وهي هنا تتبع ما ورد في وصايا الرب حول تصحيح السلوك الإنساني عن طريق التأديب واللوم والحكمة والمعرفة للعادات الصحيحة في الحياة.[٧٧]

ولكن أعيتها الحيلة وأرهقها الإحتجاج الدائم على أخلاق زوجها الفاسدة، مما أحزنها ، وأدي ذلك إلى وفاتها. والكاتب هنا تجاهل وصف الملامح الخارجية للزوجة الأولى ، وترك للقارئ مهمة تخيلها كما يشاء ، ولعله يريد القول أن زواج " **עֵפֶר** عيفر" من زوجته الأولى " **מְהֵיטַבְאֵל** مهيطبئيل " زواج تقليدي وذلك لكي تكون له اسرة ، فلا يهم في هذا الزواج مستوى الجمال ، أو الملامح الخارجية .

جـ - وصف " דִּינָה دينه":

كما نجده يهتم بوصف الملامح الخارجية لشخصية " **דִּינָה** دينه" الزوجة الثانية، فبعد أن ماتت زوجته " **מְהֵיטַבְאֵל** مهيطبئيل"، حزن وبعد فترة زال حزنه وخرج للشارع وإذا بعينيه تقع على " **דִּינָה** دينه" التي يصف الكاتب ملامحها وجمالها كما يلي:

"וַיַּרְא נַעֲרָה מִלִּבְנַת הַסַּפִּיר יוֹצְרָהּ הֲכִינָהּ. וּשְׁמָהּ דִּינָה. יְפַת תֹּאַר וּבָרָה כַּחַמָּה. בַּעֲלַת חֵן וּנְעִימָה. בְּחַרְבוֹת לְשׁוֹנָהּ כָּל הַנִּמְצָא יִדָּקֵר. וּבְחִיצֵּי אִישׁוֹנָהּ עֵינֵי הָאֲנָשִׁים תְּנַקֵּר."[٧٨]

" فشاهد فتاة كما العقيق الأزرق الشفاف، خلقها الرب، وإسمها " **דִּינָה** دينه"، جميلة المنظر وطاهرة كما الشمس، ذات جمال وعذوبة ، تصيب الكل بعشقها بشفرات لسانها ، وبسهام عينيها (لحظها) تقتلع عيون الرجال. "

فالفتاة ذات جمال باهر تنجذب إليها عيون الرجال، ولا يملون من النظر إليها، فهي صافية وطاهرة، وتقدم القصة هنا صورة شبه عامة عن الزواج وما يسبقه من

خطبة وكيفية إتمام عقد الزواج، حيث ذكر الكاتب عدة مظاهر إن دلت على شئ فهي تدل على كيفية إتمام عقود الزواج عند طائفة القرائين،[٧٩] فعقد الزواج عندهم " كان يتم في حضور شاهدين شرعيين، ويقدم لها خاتم، ويحرر العقد، وتعقد بعده صلاة البركة. والمهر في الشريعة التلمودية لازم للزواج وانعقاده وجزء معجل وجزء مؤجل كما في الشريعة الإسلامية "[٨٠] وصور لنا الكاتب تلك المظاهر في قوله :

"וַיְהִי מִמָּחֳרָת וַיֶּאֱסֹף עֵפֶר אֶת כָּל זִקְנֵי עַמּוֹ. וְאֶת כָּל בְּנֵי שַׁעַר מְקוֹמוֹ. לִשְׂמוֹחַ בְּשִׂמְחַת חֻפָּתוֹ . וּבְיוֹם חֲתֻנָּתוֹ. וַיֵּלְכוּ לְבֵית דִּינָה בְּתֻפִּים וּבִמְחוֹלוֹת. וְכָל הָעָם רוֹאִים אֶת הַקּוֹלוֹת. וְכִשְׁמוֹעַ דִּינָה אֶת קוֹל הָעָם בְּכִנּוֹרוֹת וּבִמְצִלְתַּיִם. וַיִּמַּס לְבָבָהּ וַיְהִי לְמָיִם. וְהִיא יוֹשֶׁבֶת בֵּין הַהֲדַסִּים בְּקִשּׁוּרֵי עֶדְיָהּ. וְדִמְעָתָהּ עַל לֶחֱיָהּ. וַיִּגַּשׁ עֵפֶר וַיָּשֶׂם אֶת הַטַּבַּעַת עַל יַד יְמִינָהּ. וַיֹּאמֶר שִׁמְעִי נָא זֹאת עֲדִינָה. בְּטַבַּעַת זֹאת תְּהִא לִי לְמִקְנָה...וַיַּעַשׂ עֵפֶר מִשְׁתֶּה גָדוֹל. לְאֶחָיו וּקְרוֹבָיו וּלְכָל יוֹדְעָיו מֵאֶתְמוֹל. וַיֹּאמֶר לַאֲשֶׁר עַל בֵּיתוֹ בְּשִׂמְחָה וּבְשָׂשׂוֹן. הָרוֹג בָּקָר וְשָׁחוֹט צֹאן. וַיִּתֵּן לְכָל [הָעָם] הַנִּמְצָאִים מַתָּנוֹת. וּמִשְׁלוֹחַ מָנוֹת. לְכֻלָּם נָתַן אֶשְׁשָׁה וְאֶשְׁפָּר. חָדֵל לִסְפּוֹר כִּי אֵין מִסְפָּר. וַיֵּלְכוּ לְבֵיתָם אַחֲרֵי אָכְלָם וְאַחֲרֵי [שְׁתוֹתָם]. וַיְבָרְכוּ אֶת עֵפֶר וְאֶת דִּינָה אֲחוֹתָם. אִישׁ כְּבִרְכָתוֹ בֵּרַךְ אוֹתָם. "[٨١]

"وحدث في الغد أن جمع " עֵפֶר عيفر" كل شيوخ شعبه/ وكل ابناء بلدته / ليفرحوا بفرحة زواجه، وبيوم عقد قرانه/ وذهبوا إلى بيت "دينه" بالدفوف وبالرقص/ وكل الطائفة تشاهد ذلك الضجيج. وعندما سمعت " דִּינָה دينه" صوت الطائفة بالقيثارات وبالأجراس (آلات موسيقية)/ فذاب قلبها وصار كما الماء/ وهي جالسة بين شجيرات الآس (الظلة) بمجوهرات زينتها/ ودموعها على وجنتيها/ وتقدم "עֵפֶר

عيفر" ووضع الخاتم على يدها اليمنى/ وقال: اسمعي رجاء أيتها المتنعمة (المتزينة)/ بهذا الخاتم تكوني لي زوجة ... وعمل " עֵפֶר عيفر" وليمة كبيرة/ لأخوته وأقاربه ولكل الذين عرفوه من الأمس (منذ زمن قريب) / وقال بفرح وسرور لمن يقوم على بيته(يتولى شئون بيته) / اذبح بقر وإنحر غنم / وامنح لكل (الطائفة) الموجود هدايا/ وأنصبة من الذبائح/ للكل اعط كأس خمر وقرص زبيب/ وتوقف عن العد لأنه لا يوجد عدد/ وذهبوا إلى منازلهم بعد أكلهم وشرابهم، وباركوا "عيفر ودينه " أختهم/ كل واحد بحسب بركته"

وبهذا نجد أن أحداث القصة قد حفلت ببعض المظاهر الإجتماعية التي تقدم وصفاً عاماً للعادات والتقاليد السائدة بين أفراد المجتمع بمختلف طبقاته. بإقامة احتفال كبير وإعداد الولائم وفيه تمنح الهبات ، وتنوع الاحتفال هنا بين الرقص واستخدام الدفوف بالطبل والعزف على الأوتار، وبآلات الإيقاع وقرع الأجراس، ابتهاجاً بذلك الزواج الميمون، بين الأهل والأحباب وتناول ما لذ وطاب من الطعام والشراب ، والعريس ذهب للعروس الجالسة تحت الظلة – التي يقف تحتها الزوجان أثناء عقد القران عند اليهود – ومنح العريس لعروسه خاتماً وأعلن بذلك أنه قد ملكها . فطبقاً للتقاليد والعادات اليهودية السائدة عندما كان العريس يجد قبولاً من جهة الأب فإنه يزوجه ابنته ، ويشفع " العقد بخاتم ذهب بلا حجر يعطيه الرجل إلى المرأة تقع عليه يمين العهد، ولا سيما إذا لم يبادر الرجل بشئ من معجل المهر."[٨٢] وبذلك كانت الفتاة سلعة تباع وتشترى فالزواج عندهم يمثل " صفقة شراء تُعد المرأة به مملوكة تشترى من أبيها، فيكون زوجها سيدها المطلق ، ويتم الزواج إذا باركه أحد الكهنة " ربي" (أي أستاذ) ، ويقدم الرجل للمرأة خاتماً ذهبياً أو هدية أخرى لها قيمة في حضور شاهدين على الأقل ، ويعتبر ذلك عقداً."[٨٣] وقد ظلت تلك العادة سائدة حتى العصر الوسيط بدليل ما فعله " עֵפֶר عيفر" مع " דִּינָה دينه". وبعد ذلك نحرت الذبائح وقدمت الهدايا ، وقد طلب " عيفر" من

خادمه أن لا يهتم بعدد الذبائح أو الهدايا لأن ذلك اليوم مبارك بالنسبة له – وهذا كناية عن فرحه الشديد لأنه نال ما تمنى – ثم تمنى لهما الجميع السعادة ورحلوا بعد مباركتهم للعروسين.

د – وصف وفاة " עֹפֶר عيفر " ومعاناته":

وصف الكاتب لحظة وفاة " עֹפֶר عيفر " وصور آلامه فقال :

" וַיֹּאכַל מִמֶּנּוּ וַיִּמָּלֵא כָּל גּוּפוֹ נְגָעִים גְּדוֹלִים. וַיֹּאחֲזוּהוּ מַכְאוֹבִים וַחֲבָלִים. כָּל הַלַּיְלָה הַהוּא צוֹעֵק וּמֵהִים. וַיְהִי לְחֶרְדַּת אֱלֹהִים. וְתַחַת מַעֲשֶׂה מִקְשָׁה. הָיָה כְּאֵבוֹ נֶצַח וּמַכָּתוֹ אֲנוּשָׁה. וַיָּמָת הָאִישׁ בְּצִירִים כְּצִירֵי יוֹלֵדָה. "(٨٤)

" وأكل منه وإمتلأ كل جسده إصابات جسيمة/ وتملكه آلام وجروح (وأوجاع)/ ذلك الليل كله كان صارخاً ومرتجفاً / فكان إرتعاد الرب / وبدلاً من المنشط تعذب / كان ألمه على الدوام/ وجراحه مميتة/ ومات الرجل بآلام كآلام الماخضة."

فقد تناول " עֹפֶר عيفر " قطعة كبيرة منه وملأ بها فمه فسرى سمها في جسده وأصابته بآلام شديدة وانتشرت الجراح في جسده ، فمات على أثارها .

٢ - الحوار

وهو ركن مهم من أركان القصة ، فهو يسهم في تطوير الأحداث ، ويكشف عن المشاعر الداخلية للشخصيات، ويصور مدى تفاعلها وامتزاجها مع الشخصيات الأخرى ، "ويستخدمه الكاتب في تكوين الشخصية ، والتعبير عن آرائها ونظرتها إلى الحياة، وفي تصارع الشخصيات ، وفي شرح عواطفها، وإنه لعيب فني أن يلجأ الكاتب إلى الحوار في سرد أحداث القصة العادية، كأن يفتعل حواراً بين شخصين ليسرد أحداثاً يمكنه أن يسردها بطريقة تقريرية."(٨٥) ويعتبر الحوار وسيلة من وسائل الاتصال الفعّالة، ولأنّ الخلاف بين الشخصيات القصصية وارد فإن الحوار يساعد على تقريب الأفكار، وكبح جماح نفوس شخصياته بإخضاعها للرأي الآخر، كما يعبر

الحوار عن جوانب الشخصيات في القصة ، حيث يعبر عن مشاعر الشخصيات ، ويكشف عن مكنون نفوسهم. فقد يستخدمه الكاتب لتوضيح سلوك معين لشخصياته أو لتثبيت فكرة ما ، أو لتوضيح بعض المفاهيم . فالحوار يعتبر وسيلة بنائية تساعد في حل بعض المشكلات ، ومن خلال أعمالها نستطيع أن نقومِ تلك الشخصيات، وأن نفهم ملامحها الداخلية. وقد لجأ الكاتب إلى استخدام الحوار بكثرة ، فترك كل واحد منهم يعبر عن رأيه ويكشف عما بداخله عن طريق الحوار، وليصورها تصويراً فنياً دقيقاً ، وليرسم الأبعاد الفكرية لتلك الشخصيات .[٨٦]

وهنا في "מליצת עֵפֶר ודִינָה بلاغة عيفر ودينه "ينقسم الحوار إلى:

– حوار خارجي يوضح البعد الفكري لشخصيات القصة فعلى سبيل المثال عندما ذهب وطلب يدها من والدها دار بينهما الحوار التالي:

" וַיֹּאמַר לוֹ אֶת דִּינָה רָאִיתִי וַאֲהֵבַת עוֹלָם אֲהַבְתִּיהָ. תְּנָה אוֹתָהּ לִי לְאִשָּׁה כִּי אִוִּיתִיהָ. הִיא יְשָׁרָה בְּעֵינַי מִכֹּל בְּנוֹת עִירִי. לַעֲשׂוֹת עָנָף וְלָשֵׂאת פְּרִי. בָּהּ שַׂמְתִּי מִבְטַחִי וְכִסְלִי. אֵין כָּמוֹהָ תְּנֶנָּה לִּי עַל כַּפַּיִם אֶשָּׂאֶנָּה. וְעַל בֵּיתִי אֲצַוֶּנָּה. וְאִבָּנֶה גַּם אָנֹכִי מִמֶּנָּה. כִּי מַה חֶפְצִי בְּבֵיתִי בְּרוֹב עָשְׁרִי. וְאָנֹכִי הוֹלֵךְ עֲרִירִי... וְעוֹד אָמַר עֵפֶר וְהָיָה אִם שָׁמוֹעַ תִּשְׁמַע בְּקוֹלִי. בְּיָדְךָ אַפְקִיד אוֹצְרוֹתַי וַחֲילִי. וְאִם תַּטֶּה אָזְנְךָ לְשַׁוְעָתִי. לָתֵת אֶת שְׁאֵלָתִי . אַתָּה תִּהְיֶה עַל בֵּיתִי. וְאִם יִכָּנְסוּ דְבָרַי בְּאָזְנֶיךָ. וְלַעֲשׂוֹ<ת> אֶת בַּקָּשָׁתִי יִיטַב בְּעֵינֶיךָ. הִנֵּה כָל אֲשֶׁר לִי בְּיָדֶךָ. וְאָנֹכִי אֲכַלְכֵּל אֶת שֵׂיבָתֶךָ. וְנָתַתִּי לְךָ [עֶרֶךְ] בְּגָדִים וּמִחְיָתֶךָ... "[٨٧]

" وقال له: لقد شاهدت ابنتك "دينه" وأحببتها حب ما له نهاية ، امنحني إياها كزوجة لأني إشتهيتها، فهي مستقيمة في عيني من كل بنات بلدتي ، لإنبات غصن (لإقامة نسل) ولتحمل ثمري، فبها وضعت ثقتي وأملي، لا يوجد مثلها أعطني إياها،

وسوف أحملها على الكفين، فسأوكلها على بيتي ، وأبني (وأرزق بنين) أيضاً منها، لأنه ما هي مسرتي في بيتي بكثرة ثروتي، وأنا سأذهب وحيداً ... ثم أضاف "عيفر" فقال وإذا سمعت لقولي سمعاً ، فسأوكلك على ثروتي وكنوزي ، وإذا انتبهت إلى استغاثتي (توسلي)، في تلبية مطلبي، فستكون أنت (مسئولاً) على بيتي، وإذا دخل كلامي لأذنيك (إذا وجد كلامي في أذنيك) استحساناً لديك، وقضيت مطلبي، ها هو كل ما لي في يديك، فأنا سأعيل شيبتك، وأعطي لك طقم ملابس ومعيشتك."

وحرص الكاتب عند رد والد الفتاة عليه أن يصف حالة الوالد فقال:

" **וַאֲבִי הַנַּעֲרָה אִישׁ דַּל וְנַעֲנֶה. מֻוכֶּה אֱלֹהִים וּמְעֻוּנֶּה. וַיַּעַן כָּל אֲשֶׁר דִּבֵּר אֲדוֹנִי אֶעֱשֶׂה. וּבְצֵל כְּנָפֶיךָ אֶחְסֶה. לֶאֱכוֹל לְשָׂבְעָה וְלִמְכַסֶּה. אוּלָם אֶת פִּי הַנַּעֲרָה אֶשְׁאַל. וְיָדַעְתִּי לֹא תָשִׂים מִלָּתִי לְאַל.** " (٨٨)

" ووالد الفتاة رجل فقير ومسكين، مضروباً من الله ومذلولاً، فأجاب: كل ما تحدث به سيدي سأفعله، وسأحتمي في ظل جناحيك، للأكل وللشبع وللكساء، لكن ربما أسأل الفتاة شفاهة، واعلم أنها لا تستهين بكلامي."

ثم ذهب والد " **דִּינָה** دينه" إليها وهو فرح ومسرور القلب وقص عليها ما حدث ، ودار بينهما ما يلي:

" **בִּתִּי בִּתִּי מָצָאתִי לָךְ מָנוֹחַ. לֹא בְחַיִל וְלֹא בְכֹחַ. כִּי הִקְרָה יְיָ לְפָנַי אֶת עֵפֶר שְׁכֵנֵנוּ. לְהַחֲיוֹת אֶת נַפְשֵׁנוּ. וְלִמְאוֹר עֵינֵינוּ. אֶמֶשׁ אָמַר אֵלַי בְּמַעֲנֶה רַךְ וּבִלְשׁוֹן בַּקָּשָׁה. לְתִתֵּךְ לוֹ לְאִשָּׁה. וַאֲנַחְנוּ יָדַעְנוּ אֶת כְּבוֹד עָשְׁרוֹ וּמֶמְשַׁלְתּוֹ. בַּאֲשֶׁר יְיָ אִתּוֹ. כִּי מָלְאָה כָל הָאָרֶץ תְּהִלּוֹתָיו. וְאֵין קֵצֶה לְאוֹצְרוֹתָיו. וְעַתָּה בִּתִּי מַלְּאִי מִשְׁאֲלוֹתָיו. בְּנֶפֶשׁ חֲפֵצָה. כִּי מֵיְיָ הַדָּבָר יָצָא... וַתַּעַן דִּינָה וַתֹּאמַר. מַר לִי מַר. הַעַל יְוָפִי הַזָּקֵן וּצְבִי תִּפְאַרְתּוֹ. לִבֵּךְ תָּשִׁית**

לְדַעְתּוֹ. וְאִם עַל חֶמְדַּת פָּנָיו וַהֲדָרָתוֹ. פָּקַחְתְּ עֵינַיִךְ לְעֻמַּת מַחְבַּרְתּוֹ. וּבַמֶּה יִוָּדַע כִּי עֵת דּוֹדִים [עִתּוֹ] . בְּקָרַחְתּוֹ אוֹ בְגַבַּחְתּוֹ. אֵין בּוֹ רַק שִׁבְתּוֹ. לֶאֱכוֹל וְלִשְׁתּוֹת וַיִּשְׁבּוֹת מִכָּל מְלַאכְתּוֹ. וְאֵיךְ תֹּאמַר שֶׁאַל יַעֲקֹב בְּעֶזְרוֹ. וַיֹּאכַל חֲצִי בְשָׂרוֹ. יֵשֵׁב בָּדָד מִמְּקוֹמוֹ לֹא יָמִישׁ. חַי נִזּוֹן בִּלְתִּי מַרְגִּישׁ וְלֹא נוֹדַע אִם בְּהֵמָה אִם אִישׁ. וּמַה בֶּצַע בְּכַסְפּוֹ וּזְהָבוֹ. [וְעַל] חֶמְדַּת נָשִׁים לֹא יָבֹא. יָמָיו נִזְעָכוּ וְרוּחוֹ חֲוּבְלָה. וּמַה יִתְבּוֹנֵן עַל בְּתוּלָה. וְאֵיךְ אֶשָּׂא בִּימֵי עֲלוּמִים. בַּבִּיר מֵאָבִיךְ יָמִים. הַאֶמָּנַע מֵחֵפֶץ בַּחוּרֵי חֶמֶד לְמִשְׁכַּב דּוֹדִים בִּימֵי בְחוּרוֹתַי. וְשָׁכַבְתִּי עִם אֲבוֹתַי. אָבִי אָבִי רָאָה גַּם רְאֵה לַחֲוּלְשַׁת הָאִישׁ וְתוֹלַדְתּוֹ. מִתְהַלֵּךְ בַּחוּץ עַל מִשְׁעַנְתּוֹ. כִּי תַּם כֹּחוֹ [וְחֵילוֹ]. וּמַקְלוֹ יַגִּיד לוֹ."(٨٩)

– " ابنتي يا ابنتي لقد وجدت لك رجلاً مفتوناً بك لا يوجد من في قوته ولا سطوته / إن الرب إلهي يسر لي "عيفر" جارنا ليبعث الحياة في نفوسنا، ولينير عيوننا/ فبالأمس قال لي بحديث لطيف وبلسان مستعطف (رجاء) أن أمنحك له كزوجة/ ونحن نعرف مدى غناه وسيطرته التي منحه إياها الرب/ لأن كل الارض قد إمتلأت بعزه/ ولا يوجد نهاية لثرائه/ والآن يا ابنتي/ لبي طلبه بنفس راضية / لأن من عند الرب خرج الأمر... فأجابت دينه وقالت يا مُري/ هل على وسامة الشيخ وجمال عزه/ توجه قلبك إلى معرفته (تهتم لمعرفته) وإذا كان على جمال محياه وبهائه حدقت عينيك أمام إرتباطه / فبماذا يعرف (هو) في وقت الحب/ بقرعته أم بصلعته/ ليس له إلا جلوسه/ للأكل وللشرب وللراحة من كل أعماله / فكيف تقول أنه طلب يعقوب في عونه/ قد بلي جسده من الشيب / يجلس وحده ومن موضعه لا يبرح / يعيش عالة بدون مشاعر/ ولا أحد يعرف إذا كان بهيمة (حيوان) أم إنسان/ فما الفائدة التي ترجى من ماله وذهبه/ فهو لا يبالي بشهوة النساء /

فأيامه إنطفأت وروحه أُتلفت فماذا يفهم هو في ماهية العذراء/ فكيف اتحمل في أيام الصبا شيخ أكبر أياماً من أبيك! هل أستطيع أن أمنع نفسي من شهوة الشباب/ وأن أضطجع مع حبيب مثلي في شبابي/ وأضطجع مع آبائي/ يا أبي يا أبي أنظر أيضاً دقق لوهن الرجل وسيرته / يسير في الخارج على عكازه/ فهو عديم القوة والبأس، وعصاه تتحدث عنه."

وعندما فقد الأب الأمل في موافقة إبنته خرج من عندها يبحث عن " עֵפֶר عيفر" وإذا به يقف في الشارع ينتظر عودة الأب ، فقال له والد الفتاة:

"עַל לֵב הַנַּעֲרָה דִבַּרְתִּי. אַךְ לַשֶּׁקֶר שָׁמַרְתִּי. וּלְסַפֵּר שְׁבָחֶיךָ הוֹסַפְתִּי וְהִגְדַּלְתִּי. כִּזַּבְתִּי לַצִּתִי. וְשֶׁקֶר יָעַצְתִּי. וְלֹא שָׁוָה לִי. אִשָּׁה קְשַׁת רוּחַ הִיא. לֹא רַכָּה בְּחֵלֶק שְׂפָתַיִם. לֹא בְּאַחַת וְלֹא בִשְׁתַּיִם. אֵין לַנַּעֲרָה חֵפֶץ בְּגִנְזֵי כְסָפֶיךָ.וְלֹא תַחְמוֹד אֶת מַחְמַד זְהָבֶיךָ."(٩٠)

"لقد تحدثت إلى قلب الفتاة/ تحدثت فقط حديث خادع/ وقد قلت في مدحك وأضفت وعظمت/ راوغت في تقديم توصيتي/ وبالكذب قدمت المشورة/ ولم أنجح (في إخضاعها) / فهي إمراة عنيدة (صعبة المراس)/ لن تلين بمَلْث شفاه/ ليس مرة ولا إثنتين / فهي لا ترغب بإكتناز ثروتك/ ولا تشتهي شهوة ذهبك... "

فهو هنا يخبره أنه جرب معها كثيراً وحاول أن يثنيها عن رأيها ، لكنها لا تشتهى المال والذهب ، ولا تريد أن تتزوج منه ، بالرغم من تملقه ومدحه إياه كثيراً ، وكذبه على إبنته ، وهو في هذا يخالف عادته وشريعته ، لكنها فتاة صعبة المراس ولم تستجب لرأي والدها ولحديثه معها ورفضت رفضاً قاطعاً.

فرد عليه " עֵפֶר عيفر" قائلاً:

"שָׁמַעְתִּי וַתִּרְגַּז בִּטְנִי. וַתֵּכַהּ מִכַּעַס עֵינִי. הַאִם אֵין עֶזְרָתִי בִי.
לַעֲשׂוֹת קְטַנָּה אוֹ גְדוֹלָה אִם אֵין [בִּי] כֹּחַ. לְהִתְעַלֵּס וְלִשְׂמוֹחַ.
כִּמְשׂוֹשׂ חָתָן עַל כַּלָּה. וְכִי יִבְעַל בָּחוּר בְּתוּלָה. לֹא נוֹפֵל אָנֹכִי מִכָּל
בְּנֵי הַנְּעוּרִים. בֶּן מֵאָה כְּבֶן עֶשְׂרִים. כְּכֹחִי אָז כֹּחִי עַתָּה לָתֵת
לַנָּשִׁים חֵילִי...אוּלָם לְמַעַן יִיטַב לִבָּהּ. וַהֲסִירוֹתִי מִקִּרְבָּהּ. דּוֹבְרֵי
שֶׁקֶר וּמוֹצִיאֵי דִבָּה. בִּמְגִלַּת סֵפֶר כָּתוּב עָלַי אַבְטִיחֶנָּה לַעֲבוֹד
עֲבוֹדָתָהּ. וְלָתֵת לָהּ שְׁאֵרָהּ כְּסוּתָהּ וְעוֹנָתָהּ. וְאִם שְׁלֹשׁ אֵלֶּה לֹא
אֶעֱשֶׂה. כִּי אָזְלַת יָד בְּיוֹם הַמַּעֲשֶׂה. כְּמִשְׁפַּט הַתּוֹרָה אֲגָרְשֶׁנָּה.
וְאִישׁ אַחֵר יִקָּחֶנָּה. וְעָנְשׁוּ אוֹתִי אֶלֶף כֶּסֶף וּמֵאָה שְׁעָרִים. וְעָלֶיהָ
יִכְרְעוּן אֲחֵרִים. "(٩١)

" سمعت فارتعدت أحشائي، وكلت عيني من الغضب/ ألا يوجد من يعاونني لأعمل صغيراً أو كبيراً/ هل لا أستطيع ان ابتهج وأن أفرح/ كفرح العريس بالعروس، عندما يتزوج شاب من عذراء/ ألست أنا مثل كل هؤلاء الشباب / فإبن المائة كما إبن العشرين/ كما كانت قوتي حينئذ هكذا قوتي الآن لأمنح للنساء قوتي ... ربما لكي يطيب قلبها/ وأزيل من داخلها / الذين يتحدثون كذباً ويذمونني / سوف ألتزم بكتابة عقد ألتزم أنا فيه أن ألبي ضرورياتها/ عليَّ أن أعطيها طعامها وكسوتها ومعاشرتها / وإن لم أفعل لها هذه الثلاثة (أشياء) / وضعفت (ووهنت) في يوم عُرسها / أُطلقها كما تحكم الشريعة/ ويتزوجها رجل آخر/ وعاقبوني بألف من الفضة ومائة ضعف/ وليتزوجها آخرون "

فأجابه الأب قائلاً:

– " כֵּן מִשְׁפָּטֶיךָ אַתָּה חָרַצְתָּ. אַל תַּפֵּל דָּבָר מִכָּל אֲשֶׁר דִּבַּרְתָּ.
הִנֵּה נָא הוֹאַלְתִּי וָאֶשְׁמַע בְּקוֹלְךָ. לְעֵינֵי בְנֵי עַמִּי נְתַתִּיהָ לָךְ.

וְאַתָּה קַח לְךָ אַיֶּלֶת אֲהָבַי < ם> גְּוִיָּתָהּ כְּתַרְשִׁישׁ. וְחָזַקְתָּ וְהָיִיתָ לְאִישׁ. "[92]

" بما أن هذا حكمك وانت قضيت/ ولن تسقط كلمة من كل ما تفوهت به / فها أنا قد وافقت واستمعت لقولك/ وأمام عين بني شعبي أعطيتها (وهبتها) لك/ فأنت ستأخذ لنفسك ظبية حبي جسدها كالزبرجد / فتشدد وكن رجلاً "

هكذا يوضح الحوار السابق أن الأب قد أعلن موافقته على منح إبنته إلى " **עֵפֶר** عيفر" امام أبناء طائفته وأنه سيزوجها له بشرط أن يعاشرها معاشرة الأزواج، ويعاملها بحب، ويطعمها وعليه كسوتها، وإذا لم يفعل ذلك فسوف يحررها " **עֵפֶר** عيفر". ولكنه سيدفع غرامة كبيرة جداً من ثروته بدلاً من تحريرها مجاناً كما تقول الشريعة.[93]

ثم ذهب لإبنته لكي يخبرها بأنه وافق على زواجها وأعطى للعريس كلمته فقال لها:

"**בִּתִּי בִּתִּי גִּילִי וְשִׂמְחִי. כִּי יָגוֹן וָרֵשׁ תִּשְׁכָּחִי. וְכַשּׁוֹשַׁנָּה תַּפְרִיחִי. הֵן הַיּוֹם גְּבֶרֶת שַׂמְתִּיךְ. וְעַל הֶעָפָר אֲרַשְׁתִּיךְ. וְעַל שְׂכִיּוֹ < ת > חֶמְדָּתוֹ נְתַתִּיךְ גְּבֶרֶת. וְהָיִית לְגֶפֶן אַדֶּרֶת. בִּכְבוֹדוֹ תַּעֲדִי חֵן וְכָבוֹד. וְעָמָל לֹא תִזְכְּרִי עוֹד. וְעַתָּה בִּתִּי דְעִי כִּי כַּגְּבָרִי < ם> הָאֵלֶּה אִתּוֹ הִתְנֵיתִי. וְכָזֹה וְכָזֶה [עִמּוֹ] עָשִׂיתִי.** "[94]

" ابنتي يا ابنتي ابتهجي وإفرحي/ لأن الحزن والفقر سوف تنسي/ ومثل السوسنة ستزدهري/ فاليوم جعلتك زوجة/ وعلى أشيائه النفيسة الجميلة جعلتك سائدة / فتكوني كرمة مبجلة/ فباحترامه تزدادي جمالاً ومجداً/ ولن تتذكري الشقاء بعد ذلك/ والآن فلتعلمي يا بنيتي أن أمام هؤلاء الرجال وهبته إياك/ وفعلت معه كذا وكذا "

وبالرغم من محاولة " **דִּינָה** دينه" في جعل والدها يلغي قراره هذا، إلا أنها لم تفلح . وبعد الزواج وفشل " **עֵפֶר** عيفر" في إسعاد زوجته ، وتلبية رغباتها العاطفية ،

شعر " עֵפֶר عيفر" بالخزي ، وجلس حزيناً يفكر في حل ينقذه من أن يفتضح أمره بين أهله ، فإذا بالعبد " חַרְבוֹנָה حربونا" يظهر وينصح سيده بأن يتناول القليل من أحشاء سمكة ما قائلاً له :

" יְצַוֶּה אֲדֹנִי לְבַקֵּשׁ וְלַחְקוֹר. מֵאַיִן יִמָּצֵא הַדָּג הַנִּקְרָא סִיקִינְקוֹר. כִּי יֵשׁ לוֹ כֹּחַ יָפֶה וּמְסֻוגָּל. לְעוֹרֵר תַּאֲוַת הַמִּשְׁגָּל. בְּחֻומּוֹ יָעִיר חוֹם הַטֶּבַע הַנִּכְבָּה "(٩٥)

" حسب ما يأمر به سيدي للبحث والطلب / من أين يوجد (فسأبحث لك عن) السمك الذي يدعى "سقينقور"(٩٦) / لأن به قوة جميلة وكفاءة فائقة/ لإيقاظ الشهوة الجنسية ..."

فالعبد هنا تبرع لإيجاد الحل لسيده ، ولكن الحل هنا مميت، وكان الحل في ذلك السمك ذو الأحشاء السامة.

وهكذا فقد ساهم الحوار في توضيح مشاعر وعواطف شخصيات القصة عندما صور مشاعر " דִּינָה دينه" تجاه ذلك الزواج، وقد استخدم الكاتب فعل القول (אמר) لبداية الحديث بين الشخصيات المتحدثة .

وكان الحوار يدور بين شخصيتين فقط ولا يتدخل طرف آخر في ذلك الحوار. حتى في حفل الزفاف فقد وجه الأب حديثه إلى أهله ومدعويه كشخصية واحدة ، كما استغل الكاتب لغة الحوار في محاولة اقناع " עֵפֶר عيفر" للأب بالموافقة على الزواج من ابنته ، وكذلك جاء في محاولة رفض " דִּינָה دينه" تلك الزيجة ، كما تعكس الجمل الحوارية مشاعر الطمع عند الأب وتوضح إلى أي مدى كان الأب متلهفاً لتحقيق شرط الغرامة ، وكأنه كان يدرك النتيجة من الأول ، ولذلك وافق على تلك الزيجة من أجل المال . ومن البديهي أن تصدر مثل هذه العبارات من رجل فقير، لم يكن يمتلك قوت يومه، فهو لم يذق طعم المال، فلما أغواه " עֵפֶר عيفر" بالمال حلم به وتمنى أن يمتلكه.

– وحوار داخلي : وهو الذي يدور بين النفس وداخلها ليعبر عن أزمة الشخصية النفسية أو هزيمتها، ويكون مسبوقاً بجملة " **וַיֹּאמֶר אֶל לִבּוֹ** " اي " تحدث إلى نفسه" وعلى سبيل المثال تحدث"عيفر" إلى نفسه بعد إفتضاح أمره لعروسه وأهلها فقال :

" **וַיִּשְׁמַע עֵפֶר וַיִּתְעַצֵּב אֶל לִבּוֹ. וְלֹא יָכוֹל לַעֲנוֹת מֵרָגְזוֹ וּמֵעָצְבּוֹ. וַיֹּאמַר עַתָּה יְרַנְּנוּ בִקְהַל רַב בָּשְׁתִּי וּכְלִימָּתִי. וְעַל פְּנֵה כָּל חוּצוֹת יַגִּידוּ חֶרְפָּתִי. וְיָגִילוּ [חֲפֵצֵי] רָעָתִי. וְעַל מִי אֶשָּׂא תְלוּנָּתִי. נוֹקַשְׁתִּי בְּפַחֵי מְזִימָּתִי. נִלְכַּדְתִּי בְּרֶשֶׁת תַּאֲוָתִי. בְּקִבְרוֹת הַתַּאֲוָה פָּרַשְׂתִּי [רֶשֶׁת לְיַד מַעְגָּלִי. וּפַח] טָמַנְתִּי לְרַגְלִי. בְּקִבְרִי אֲשֶׁר כָּרִיתִי לִי .** " (٩٧)

" وسمع "عيفر" وحزن في نفسه / ولم يستطع أن يرد من الغضب والحزن / وقال الآن ينتشر في الطائفة خزيي وعاري/ وسيذمونني على وجه الأرض / ويفرح من يريد أذيتي (وسيشمتون بي)/وعلى من أرفع شكواي/ فقد وقعت في فخ خدعتي/ وقعت في شراك شهوتي/ في قبروت هَتأَوَة (قبور الشهوة) بسطت شبكة لطريقي وطمرت فيه فخاً لقدمي/ في قبري الذي حفرته لي..."

فقد أنب " **עֵפֶר** عيفر" نفسه ولامها كثيراً لأنه هو الذي أوقع نفسه في هذا الفخ، وأن الناس سوف يشمتون منه ، وسوف تتناوله الألسنة بالذم والنميمة ، ولكنه لن يشكو أو يتكلم لأنه هو الذي أخطأ، فهو يدرك في قرارة نفسه أنه لا يستطيع مجاراة الشباب، ولكنه عاند وصمم على الإقتران بالجميلة "**דִּינָה** دينه" ، وهذه عادته فهو يسعى خلف شهواته دائماً، وقد استعان الكاتب هنا بتعبير "**קִבְרוֹת הַתַּאֲוָה** قبروت التأوة (الشهوة)"وهو مكان مذكور في العهد القديم دُفنت فيه جماعة من بني إسرائيل بعد الخروج من مصر وكانوا قد ساروا خلف شهواتهم ،

وكانت تلك الجماعة قد تمردت على الرب فثار عليهم وانتقم منهم . وهذا كناية عن ندمه لسعيه خلف شهواته .[٩٨]

وهناك حوار آخر داخلي وهو الحوار المتصل بالشعر الذي تعبر به الشخصية عن مكنون أفكارها، وعن شخصيتها ، حيث ساعدت المقطوعات الشعرية التي رصع بها الكاتب قصته على إبراز أحداث القصة. فتلك المقطوعات تساعد على التعبير عن شخصيات القصة وما يعتمل بداخلهم من مشاعر مختلفة، كما أنها تعتبر عاملاً مهماً في توضيح الأحداث، وتعد عاملاً مشتركاً في جوهر حبكة القصة.[٩٩]

فعلى سبيل المثال يعبر " **עֵפֶר** عيفر" عن وقوعه في حب " **דִּינָה** دينه" وهيامه بها قائلاً على سبيل المثال:

עָפְרָה אֲשֶׁר חֵן כַּמְעִיל לוֹבֶשֶׁת   אֶחְשׁוֹק וְנַפְשִׁי יָרְאָה מִגֶּשֶׁת
[חֵץ] אַהֲבָתָהּ עוֹרְרָה [וַיְהִי סָגוּר
לִבִּי [כְּמַטָּרָה] וְעֵינָהּ קֶשֶׁת[١٠٠]

أعشق الغزالة التي ترتدي الجمال   مثل العباءة وتخشى نفسي من الإقتراب
أيقظ سهم حبها وكان مغلقاً   قلبي كما الهدف وعيناها قوس

وهنا يعبر "عيفر" عن جمال " **דִּינָה** دينه" فيشبه الجمال بالعباءة التي تكسوها وتلفها، أي أن سهام عينيها – أي نظرات عينيها التي تصيب العشاق – أصابت قلبه وفتحته بعد أن كان مغلقاً فأحبها وعرف الحب . وفكرة النظرات القاتلة التي تفتك بقلب المحبوب فكرة عربية الأصل،[١٠١] وقد استخدمها الكاتب للدلالة على مدى وقوعه في حب " **דִּינָה** دينه".

ومثال آخر عندما عبرت " **דִּינָה** دينه" عن حزنها لحالتها المزرية ليلة زفافها قائلة :

דִּינָה בְּחֵיק שֵׂיבָה [שָׁכְבָה] לְמַעֲצֵבָה
וּבְמַעֲטֵה זוֹקֶן עֲטוּיָה וְנִכְלֶמֶת
תִּשְׁכַּב בְּחֵיק אִישׁ רַע זָקֵן וְגַם מָאוּס
רוּחוֹ בְּעַד שֵׁינָה נְתוּנָה וְנִפְעֶמֶת
דָּמְתָה בְּבֵית עֵפֶר אֶל שׁוֹכְבֵי עָפָר
אֵל נָא רְפָא נָא לָהּ וְאַל נָא תְהִי כַּמֵּת[١٠٢]

" דִּינָה دينه" في حضن الشيبة ترقد لحزنها /
وبكساء الشيخوخة ملفوفة ومهانة
تضطجع في حضن رجل شرير وكهل ومكروه أيضاً/
روحه ممنوحة لسلطان النوم و(دينه) محرومة
فهي في منزل " עֵפֶר عيفر" تشبه ساكني القبور/
رجاء يا رب فلتكن شافياً لها ولا تجعلها "رجاء" كالمتوفاة

فهي هنا تصف حالة " عيفر" النائم بجوارها في حالة وهن وإعياء ليلة زفافها، وتندب على سوء حظها لزواجها من هذا الكهل. فهي كالأموات في هذا المنزل الذي يشبه القبور لا روح فيه ولا حياة. وهكذا سخّر الكاتب الحوار هنا لخدمة الأحداث كما أظهر إدراكاً واعياً لمكنوناته الجمالية والتعبيرية وجاءت المقطوعات الشعرية السابقة متوائمة مع أحداث القصّة .

٣- الإيحاءات الرمزية[١٠٣] لأسماء شخصيات القصة

ترتبط أهمية استخدام الرمز هنا بمدى دلالته على معاني أسماء الشخصيات ، فالرمز هو امتزاج الذات بالموضوع وهو مرآة الكاتب التي ينفذ منها إلى قيمه الذاتية والروحية وهو يشتمل على مستويين : مستوى للصياغة الفنية والقالب الرمزي ، وكذلك مستوى الإيحاء الناجم عن تشابه الواقع النفسي ، والرمز له معنيان : المعنى المباشر ثم المعنى الذي يضمره الكاتب في نفسه والذي لا يمكن الإفصاح عنه فهو المعنى السري الذي لا يفهمه إلا من يشابهه ،[١٠٤] وقد اهتم الكاتب باختيار أسماء

شخصياته بان تكون ذات دلالات مهمة لتعكس الدور الذي تؤديه تلك الشخصية في القصة، فأسماء الشخصيات عامل مساعد لفهم الآراء والدلالات لبعض أخلاق وسلوك تلك الشخصية مما يساعدنا على كشف بعض القيم والمعايير التي احتوت عليها القصة. فأسماء الشخصيات وألقابها يوضح رؤية الكاتب تجاه تلك الشخصيات، ولتكوينها النفسي ، فالأسماء ما هي إلا رموز يستخدمها الكاتب ليشير إلى المعنى الذي يريد توصيله للقارئ ، وذلك لكي يمنح الجو العام للقصة روحاً ويزيد المعنى العام عمقاً.(١٠٥) وفيما يلي توضيح دلالات تلك الأسماء :

ا- " **עֵפֶר** عيفر": وهو عيفربن بوز ابن ناحور أخو إبراهيم ، والاسم هنا " **עֵפר = עופר אהבים + לעפר ואפר**" وهو يرمز إلى التراب والرماد والعدم، وأيضاً لغزالة الحب. (١٠٦) والاسم فسره الكاتب كما يلي:

"כִּי הוּא בְחַיָּיו עָפָר וּבְמוֹתוֹ אֵפֶר. מִמִּשְׁפַּחַת בּוּז כִּי הוּא נִבְזֶה וְנִמְאָס. וְאִם לִבּוֹ כְּלֵב הָאַרְיֵה הִמֵּס יִמַּס. וּמֵאֶרֶץ חֵפֶר מוֹלַדְתּוֹ. כִּי הוּא נִכְלָם וְנֶחְפָּר עַד הֱיוֹתוֹ עַל אַדְמָתוֹ. קַל וָחוֹמֶר בְּמִיתָתוֹ."(١٠٧)

" لأنه في حياته تراب وفي موته عدم / من أسرة بوز لأنه هو مكروه ومحتقر/ وإن كان قلبه مثل قلب الأسد يذوب ذوباناً / ومن أرض حيفر مولده لأنه مُهان وخائب أمله طوال أيام حياته/ تافه وطين في موته."

فالكاتب استخدم ذلك الإسم لبطل قصته ليرمز بها إلى شخصيته التي تنطبق على أنماط معينة من الناس، فمن خلال الخيال يستطيع الكاتب بلورة صورة جديدة للواقع الذي يعيش في مخيلته وأفكاره. فهذا الاسم ومدلوله يناسب تلك الشخصية، ودورها في القصة ، حيث يرتبط الاسم بعنصر الشر والتعنت والظلم والقسوة والأنانية ، وكلها صفات تنم عنها اسم شخصية البطل بل وتتفق مع شخصيته. كما أنه وضح في تفسيره أن الإنسان من تراب وسيعود إلى التراب .

ب – " מְהֵיטַבְאֵל مهيطبيل" : اسم سامي معنه (من يحسن إليه الله) وهو اسم ابنة مطرد بنت ماء الذهب ، وإمرأة هدد ملك أدوم.[١٠٨] وهي رمز للاخلاق الكريمة ، وللنفس العاقلة ، وهذا الإسم ومدلوله يتفق مع شخصيتها وأخلاقها التي وصفها بها الكاتب في تمهيده عن قصته ، والتي ماتت واختفى الخير بالنسبة للكاتب بموتها .ويبدو هذا جلياً في قول الكاتب:

" וַתָּמָת הָאִשָּׁה. מֵעִצָּבוֹן מַעֲשֵׂה אִישָׁהּ. בָּאָה שִׁמְשָׁהּ. גַּם פָּרְחָה נַפְשָׁהּ. וַיִּשָּׁאֵר הָאִישׁ בְּיַרְכְּתֵי בֵיתוֹ. וַעֲרָפֶל חֲתֻלָּתוֹ."[١٠٩]

" وماتت الزوجة / من الحزن على صنيع زوجها/ فغربت شمسها/ وأسلمت روحها أيضاً / ومكث (وظل) الزوج في جوانب بيته/ والظلام يكتنفه"

فالظلام هنا كناية عن أسلوب حياة " עֵפֶר عيفر" اللاأخلاقي الذي يعيش فيه . ومن الملاحظ هنا أن أحداث تلك الفترة قد أثرت في رؤية الكاتب ، فقد كانت البلاد تعاني من اضطرابات كثيرة على الصعيد السياسي والاجتماعي والثقافي وكثرت الثورات والانقلابات والحروب ففقدت الحياة رونقها الذي ترك بصماته على هذا العمل حيث جعل عنصر الخير يموت ، وأبقى على حياة الشر والإستبداد والقهر ، والظلم والتخلف لفترة من الوقت ثم قضى عليه بوفاة " עֵפֶר عيفر"، ولكن جاء بعد " עֵפֶר عيفر" الحاكم المستبد الطماع وهو العنصر الأجنبي الغريب الذي انتصر واستولى على كل ممتلكات اليهودي.

ج – " דִּינָה دينه" : وهو اسم عبري معناه (دينونة) وهي إبنة يعقوب من ليئة، وقد أعجب بها شكيم بن حمورابي أمير البلاد، فعمد إلى غوايتها ، وأذلها بذلك . وعندما طلب يدها ليتزوجها كان أخواتها بريدون الإنتقام منه لفعلته التي فعلها مع أخته . فوافقوا على الزواج بشرط أن يختتن هو وكل أبناء مدينته في يوم واحد ، فوافق شكيم على ذلك وفي يوم الختان هجم أخوات "דִּינָה دينه" عليهم وقتلوا "شكيم " وكل رجال المدينة ، ونهبوا المدينة وأخذوا الأطفال والنساء سبايا

لهم.(١١٠) والإسم هنا يرمز إلى الدلال والحب والعاطفة، والبراءة والنقاء. كما يرمز للأمل الذي ولد في نفس الشاعر من جديد بشباب "דִּינָה دينه" .

د – " חַרְבוֹנָה حربونا": وقد قال عنه المؤلف :

"וְהַסָּרִיס חַרְבוֹנָה. הוּא שָׂטָן וְהוּא יֵצֶר [הָרַע] הַיּוֹעֵץ שִׂטְנָה. בְּמוֹעֲצוֹתָיו יָבִיא אֶת הָאָדָם לִידֵי מִיתָה מְשֻׁנָּה. לַיְלָה וָיוֹם יְפַתֶּנּוּ וְיַשִּׁיאֶנּוּ. וּמְעַט מְעַט קַו לָקַו יַחְטִיאֶנּוּ. וּמֵחֵטְא נָקֵל לְחֵטְא עָצוּם יְבִיאֶנּוּ. עַד אֲשֶׁר לִבְאֵר שַׁחַת יוֹרִידֶנּוּ."(١١١)

" والخصي حربونا / هو شيطان فهو صاحب الشر ذو الموعظة الشيطانية/ بنصاحه يؤدي بحياة الإنسان إلى الهلاك/ فهو وكيلاً لسلطة الموت/ يفتنه ليلاً ونهاراً ويغويه/ ورويداً رويداً وتدريجياً يجعله يخطئ/ والخطأ البسيط يؤدي إلى خطأ جسيم/ حتى يورده إلى جب الهلاك/ ويبده من على الحياة."

فقد شبهه الكاتب " חַרְבוֹנָה حربونا" بالشيطان فهو رمز للإغواء الذي يغوي الإنسان ويورده موارد الهلاك .

٤- استلهام التراث:

كما قام الكاتب بالإستعانة ببعض الشخصيات الواردة في العهد القديم ليعضد مواقف شخصياته وليقويها، وليعزز آرائها. وهو هنا متأثر بأسلوب كتاب العرب إذ يستعينون بشخصية من شخصيات القرآن أو قول مأثور ليضفي على أسلوبهم حلاوة وعذوبة .(١١٢)

فقد اعتمد الكاتب في نفي تهمة العجز عن " עֵפֶר عيفر" وبأنه قادر على الزواج والإنجاب مثله مثل أي شاب على اسلوب التلميح لشخصيات دينية ، وتاريخية وردت في العهد القديم . ويتضح هذا في قوله:

" הֲלֹא תֵדְעִי לָךְ אָבִינוּ הָרִאשׁוֹן אַחֲרֵי מוֹת שָׂרָה. לָקַח אִשָּׁה וּשְׁמָהּ קְטוּרָה. וַיּוֹלֶד מִמֶּנָּה שִׁשָּׁה בָנִים. וְהוּא בֶן יוֹתֵר מִמֵּאָה

שָׁנִי < ם> . שִׁמְעִי בַת וּרְאִי כִּי רוּת הַמּוֹאֲבִיָּה. אֵשֶׁת חַיִל וְרַבַּת הָעֲלִילִיָּה "(١١٣)

" أليس معلوماً لديك أن أبانا الأول بعد موت " سارة "، اتخذ زوجة وإسمها " قطورة" ، وأنجب منها ستة أبناء، وعمره أزيد من مائة عام، اسمعي يا بنت وأنظري أن روث الموآبية، إمراة فاضلة و كثيرة المآثر."

والكاتب هنا استخدم شخصية (إبراهيم) عليه السلام وزواجه من قطورة بعد وفاة زوجته سارة ، وهو شيخ كبير السن فقد كان عمره يزيد عن المائة عام ، ولكن بالرغم من ذلك فقد رزقه الرب بستة أبناء.(١١٤)

كما انه استخدم الأسلوب التقريري ويستخدم ذلك الأسلوب " حين يطلب من المخاطب الإقرار بما بعد أداة الاستفهام ، أو يريد المتكلم إثباته."(١١٥)

كما استعان الكاتب بشخصية راعوث الموآبية وكانت أرملة ، ولاحقت بوعز الشيخ العجوز وكان ذو بأس وثراء كبير، فقد دخلت عليه حجرته وهو نائم ولما شعر بها فرح لأنها إمراة فاضلة ، وأعلن أنه سيتخذها إمرأة له ، وتزوجها وأنجب منها ولداً. (١١٦) وهذا بالتالي يفيد أن تقدم الرجل في السن ليس عائقاً للحيلولة دون زواجه ممن هن في سن الشباب، كما لا تمنعه الشيخوخة من الإنجاب . وفي محاولة لإثبات قدرة " عيفر" على الإنجاب في هذا العمر المتقدم نجده يقول:

"וּרְאֵה בְעֵינֶיךָ רַבּוֹת בָּנוֹת זְקֵנִים מִמֶּנִּי לְיָמִים עָשׂוּ דַדֵּי בְתוּלֵיהֶן. וַתַּהֲרֶין שְׁתֵּי בְנוֹת לוֹט מֵאֲבִיהֶן " (١١٧)

" وانظر بعينيك بنات كثيرات يهبن أنفسهن لشيوخ متقدمين عني في العمر، وحملتا إبنتا لوط(١١٨) من أبيهما"

وقد ذكر الكاتب هنا تلميحاً لشخصية " لوط " الدينية الواردة في العهد القديم، وهذا نتيجة طبيعية لإنفعال الكاتب مع أحداث القصة . فعندما يتأثر الكاتب أو ينفعل من أي حدث ألم به فإنه يبالغ في قيمة هذا الحدث ويعمد إلى ربطه بأحداث

تاريخية مهمة، أو بشخصية وردت في العهد القديم، وذلك لكي يقوم القارئ بعملية استرجاع لما ورد في العهد القديم في هذا الشأن ، ليتمكن من فهم ومعرفة مغزى هذا التلميح. (١١٩) وقد استخدم القاص تلك الحادثة ليوضح المغزى الرئيسي لعملية الإستدعاء هنا وهو قدرة " لوط " على الزواج والإنجاب بالرغم من وصوله إلى سن الشيخوخة والكهولة ، وبالتالي فإن " عيفر" قادر على الإنجاب هو الآخر، وأن " دينه" يمكن أن تنجب من رجل في عمر أبيها.

خاتمة الدراسة:

مما سبق أستطيع أن أستنتج ما يلي :

١- القصة انتاج نثري مقفي ويتخللها أبيات شعرية موزونة ، وأحداثها تدور حول رجل ثري يدعى "עֵפֶר عيفر" وكان بلا أخلاق ، بالرغم من كبر سنه وكهولته ، وقد حاولت زوجته وتدعى "מְהֵיטַבְאֵל مهيطبئيل" أن تقَوِّمَهُ ، ولكنها ماتت قبل أن تنجح في تقويمه ، وبعد وفاة زوجته بمدة وجيزة قرر أن يتزوج من فتاة في ريعان الشباب ، وعندما فشل بعد زواجه بها في أن يفي بواجباته الزوجية جاء الحل لتلك المشكلة على هيئة نصيحة من أحد عبيده ويدعى " חַרְבוֹנָה حربونا" بأن يتناول أحشاء نوع ما من الأسماك ولكن بقدر ضئيل جداً لأن الكثير منه سام، ولكن تجاهل "עֵפֶר عيفر" تحذير عبده وتناول كمية كبيرة أودت بحياته للهلاك ومات. وعندما وصل الأمر لحاكم المدينة سجن كل عبيده، واستولى على كل أموال وممتلكات "עֵפֶר عيفر" .

٢- تعالج القصة العديد من القضايا والمشكلات الاجتماعية كحب الإنسان للمال، وبيع الأب لإبنته من أجله ، وقضية زواج الفتاة بمن يكبرها سناً ، ثم أنانية العجوز المراهق. ثم يعرض لقضية تناقض الفعل مع الكلام، وطمع الحاكم، ونصيحة صاحب السوء التي أودت بحياة الجميع. فالكاتب يسخر من الأخلاق السيئة ،

ويدافع عن الأخلاق والسجايا والعادات النبيلة الحسنة. ويوجه رسالة إلى القارئ ليميز بين الحق والباطل ، وبين الصالح والطالح. وقد استطاع أن يقدم الواقع والحقيقة في قالب قصصي. فهو يصف بعض العيوب والنقائص التي يجب على القارئ والمستمع اجتنابها، ويذكر بعض الفضائل التي يجب على الإنسان التمسك بها .

٣- صوَّر الكاتب هنا عدة مفارقات ومقابلات بين صورة الزوج السيئ "**עֵפֶר** عيفر"، والزوجة ذات الأخلاق الحسنة"**מְהֵיטַבְאֵל** مهيطبئيل".كما أوضح الكاتب مدى التباين والإختلاف الذي يوجد بين جيلين وهما جيل "**עֵפֶר** عيفر" الذي يرمز للشيخوخة ، وجيل " **דִּינָה** دينه" التي ترمز للشباب، كما يوجد بين جنسين مختلفين وهما الرجل والمرأة فلكل منهما أخلاقه ، وأحلامه وعاداته وتقاليده، بل وعالمه الخاص به.

٤- أراد الكاتب أن يوضح فكرته ورؤيته الخاصة في الحياة فهو غير راض عن حاله ووضعه الإجتماعي ويحلم بالماضي ، وأسقط ذلك الشعور على بطليه ، إذ يتخيل ويشتهي "**עֵפֶר** عيفر" العودة لأيام الصبا، ويحلم بالصحة والقوة العافية ليغير حاله ، وقد تخيل أنه بماله يستطيع ان يحقق ما يريد ، وكذلك تحلم " **דִּינָה** دينه" بأن تقابل فتى أحلامها الذي يشعرها بسيطرته وحبه لتنطلق معه في دنيا أحلامهما ولتحقيق امانيهما، ولكنها عندما تصدم بأرض الواقع تثور على تلك الأوضاع الاجتماعية لكي تتحرر من قيودها .

٥- نوّع الكاتب في استخدام أساليب عرض قصته ، فاستخدم اسلوب السرد المباشر وغير المباشر، وقد استخدم الكاتب أسلوب السرد في افتتاحية القصة ليقدم شخصياته ، ثم بين طيات القصة ليصف حدث أو موقف ما ، أو لإضافة تعليق ما ، أو ليقدم إضافة جديدة لتترابط أحداث القصة. ، وكذلك استخدم أسلوب السرد في نهاية القصة ليضع النهاية العادلة لاحداثها. كما استخدم

أسلوب الحوار سواء الخارجي الذي يدور بين شخصيات القصة ، أو الداخلي الذي يدور بين شخصية القصة ونفسها وفيه يظهر ضمير المتكلم " الأنا " . وقد احتل الحوار في "מליצת עֵפֶר ודִינָה بلاغة عيفر ودينه " المساحة الأكبر حيث طغى على أسلوب السرد الذي ورد في افتتاحية القصة ليقدم للقارئ المعلومات اللازمة حول شخصيات القصة ، ولكي يقدم للقارئ تلك الشخصيات. كما نجح في اختيار أسماء شخصياته لتطابق سلوكها وأوصافها في القصة، وقد قصد المؤلف ذلك بحيث وضح في نهاية قصته المغزى الفلسفي الذي يكمن خلف كل إسم من شخصياته ، هذا بالإضافة إلى استعانته ببعض الأبيات الشعرية لتعزيز أحداث القصة.

٦- نظراً لغياب كل الخصائص المميزة لفن المقامة في "מליצת עֵפֶר ודִינָה بلاغة عيفر ودينه" فيمكن القول بأنها قصة تبنت الأسلوب المقامي من حيث تدوينها بأسلوب النثر المسجوع ، المرصع بألوان من البلاغة يتخلله أبيات من الشعر المسبوق بعبارة متداولة في فن المقامة العبرية " וישא משלו ואמר ". وقد جاء الدليل على لسان المؤلف حيث ذكر في مقدمة قصته أنه يقصد "מעשה حكاية " بذلك العمل وليس المقامة ،[١٢٠]

ولذلك فإن " بلاغة عيفر ودينه" تنتمي لفن القصة العبرية الذي ظهر في الأدب العبري الوسيط ، مثلها مثل القصص الواردة في العهد القديم والتلمود، كذلك مثل العديد من القصص التي تضمنتها المقامات العبرية مثل كتب " השעשועים التسالي"لابن زبارا، الذي اقتربت فيه الحكاية من مفهوم القصة القصيرة . وقد حذا الكاتب حذو القصص العربية وراعى المزج بين الأسلوب الفني للمقامة وعرض القصة بدون راوي أو بطل مصاحب له كما في المقامة .

٧- إن "מליצת עֵפֶר ודִינָה بلاغة عيفر ودينه " لها بعد فلسفي وأخلاقي أكده المؤلف في حديث وجهه للقارئ في أعقاب سرد قصته .

٨- تتعرض "מליצת עֵפֶר ודִינָה بلاغة عيفر ودينه " لحياة بعض الأشخاص بتفصيلاتها الشخصية. فقد اهتم الكاتب فيها بوصف ما يعتمل في نفوس شخصياته وعمد إلى الغوص في أعماقهم ، فعبر عنهم وعن حركاتهم، من خلال الحوار وبدون تدخل منه وذلك لكي يجعل القارئ يفهم مبتغاه من سرد القصة.

٩- إن هدف تلك القصة تهذيبي ، حيث أراد الكاتب أن يعي القارئ بأن الأخطاء التي يقع فيها الإنسان ما هي إلا من صنع يده، فعلى الإنسان القيام بمحاولة تعديل سلوكه، فالنفس الشهوانية التي يمثلها شخصية "عيفر" في القصة لا تجر على صاحبها إلا اليأس والحزن، وأحياناً قد تؤدي إلى هلاكه مثلما حدث لبطل القصة، فما تلك القصة إلا رمز لتوضيح المصير السيئ للإنسان الذي لا يبالي ولا يهتم بالأخلاق ، ويفضل أن يكون عبداً لشهواته وملذاته الدنيوية .

١٠- حرص الكاتب هنا على تسلسل الزمن (الماضي والحاضر والمستقبل) تبعاً لتسلسل ثابت، حيث يقوم بوصف حياة"עֵפֶר عيفر" في الماضي والحاضر مع زوجته الاولى، كما يصف مشاعره عند رؤية " דִינָה دينه" في الحاضر ، وعزمه على الإقتران بها إذ يمني نفسه بحياة زوجية سعيدة في المستقبل . كما حرص الكاتب على إبراز الأماكن المختلفة التي تدور فيها مجريات قصته والتي تلقي الضوء على دلالات مختلفة ساعدت على فهم جوانب شخصياته النفسية مثل "المنزل وحجرة النوم والشارع ".

وهكذا فإن "מליצת עֵפֶר ודִינָה بلاغة عيفر ودينه" تعتبر لوناً من ألوان المقامات ، فبالنظر إلى الأسلوب فهي عمل مقامي، ولكن عندما ننظر إلى بنيتها، يتضح أنها تشتمل على عناصر القصة ، والتي تحتوي على مواقف وأحداث نامية متتابعة ومتتاية في تسلسل منطقي وإن كانت مختزلة .

الهوامش والتعليقات:

١- محمد السيد حلاوة ، الأدب القصصي للطفل مضمون اجتماعي ونفسي، مؤسسة حورس الدولية، ٢٠٠٠م، سلسلة الرعاية الثقافية للطفل ، الكتاب الثاني، ص٧-٨

٢- إبراهيم شمس الدين ، قصص العرب (موسوعة تراثية جامعة لقصص ونوادر وطرائف العرب في العصر الجاهلي والإسلامي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م ، ج١، ص٣

٣- وهي قصة مسجوعة على طريقة القوافي والأوزان المتنوعة في الشعر ، وقد ظهر هذا النوع في الأدب العربي القديم، ثم نضج وتحددت معالمه بعد ذلك في المقامات ، فهو يخدم المعنى . انظر:

- السيد أحمد الهاشمي جواهر، البلاغة في المعاني والبديع والبيان، ضبط وتدقيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٩٩م ، ص٣٣١

٤- راجع قصص العهد القديم

٥- شوقي ضيف، المقامة، (فنون الأدب العربي ، الفن القصصي)، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٥٤م، ، ص٨

٦- أبو الفضل بن منظور، لسان العرب ، تحقيق عبد الله الكبير (وآخرون) ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م ، مجلد٥، ج ٤٢ ، ص٣٧٨١

٧- شوقي ضيف، المقامة، ص٧

٨- أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، ط ٦، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٩م، ص٣٦٢

٩- אברהם אבן שושן , המלון הֶחָדָשׁ ' בהשתתפות חבר אנשי-מדע' , הוצאת קרית-ספר, ירושלים בע"מ, עמ"٦٥٩

١٠- محمد عبد الصمد زعيمة، التطور الدلالي لمصطلح مقامة في العربية والعبرية، مكتبة السنة، القاهرة، ١٩٨٩م، ص١٩-٢٠

١١- יוסף דן , הסיפור העברי בימי הביניים " עיונים בתולדותלו " , בית הוצאה כתר ירושלים , ١٩٧٤, עמ" ١٢-١٣

١٢- بديع الزمان الهمذاني: هو أبو الفضل احمد بن الحسين بن يحي (٣٥٨هـ . ٣٩٨هـ) المشهور بلقب بديع الزمان الهمذاني نسبة إلى البلد التي وُلد ونشأ بها، وهي هَمَذَان في إيران ، وينحدر من أسرة عربية مضريه تغلبيه، وقد اهتم والده بتعليمه وتثقيفه من الناحية الدينية واللغوية والأدبية، ودرس

الشعر واللغة والنثر، وأخذ يتنقل من بلد لآخر، ويعتبر الهمذاني المؤسس لفن المقامة ، هذا بالإضافة إلى كونه شاعراً.

لمزيد من التفاصيل انظر:

- أبو الفضل بديع الزمان الهمذاني، مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني ، نشرها محمد سعيد ، طبعها محمد محيي الدين ، مطبعة المعاهد، مصر، ١٩٣٢م، ص٥-٧
- أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي : يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر- تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١ ، ١٩٧٩م، ج٤، ص٢٥٦-٢٦٣

١٣- هو أبو القاسم بن على الحريري (٤٤٦هـ. ٥١٦هـ) ، وُلد الحريري في البصرة (١٠٥٤م) وتوفي بها، ومنذ صغره دأب على دراسة العلوم الدينية واللغوية والنحوية، وقد كتب العديد من المقامات ضمنها الكثير من الحكم والأمثال وأبيات من الشعر، واشتهرت تلك المقامات وذاع صيتها بين أوساط اليهود والمسيحيين على حد سواء فأقبلوا عليها يترجمونها إلى لغاتهم ، وله مؤلفات نحوية، وديوان رسائل ونظم العديد من الأشعار. انظر

- يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، دار القلم، بيروت، ١٩٧٩م، ص٣٣٢
- أبو العباس احمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي، شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٢م، ج١، ص١٣

-Reynold A. Nicholson, Literary History of the Arabs, Nizam almulk (d.485/1092), Hassan Al-Tusi, Cambridge 1930, p.329

١٤- هو أبو الطاهر محمد بن يوسف بن إبراهيم التميمي السرقسطي (ت ٥٣٨هـ / ١١٤٣م) ، ولد في مدينة سرقسطة بالأندلس ، ولذلك لُقب بالسرقسطي نسبة إلى مدينة سرقسطة. نال قدراً كبيراً من العلم فدرس الفلسفة واللغة والنحو والقرآن وعلوم الحديث، وقد حذا حذو الحريري وألف مقاماته على غرار مقامات الحريري ، وتدور أحداثها حول الكدية والاحتيال، بالإضافة إلى نظمه الشعر. انظر

- أبو طاهر محمد بن يوسف بن إبراهيم التميمي السرقسطي، المقامات اللزومية، تحقيق بدر أحمد ضيف، تقديم محمد مصطفى هدارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٨٢م ، ص١١-١٢

١٥- شوقي ضيف، المقامة، (فنون الأدب العربي ، الفن القصصي)، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٥٤م ، ص٧٨

١٦- سليمان بن صقبل عاش في الأندلس الإسلامية في النصف الأول من القرن الثاني عشر. انظر:

- א. מ. הברמן , תולדות הפיוט והשירה " ארץ ישראל, בבל, ספרד ושלוחות השירה הספרדית", עמ"١٩٤

١٧-דן פגיס , חידוש ומסורת בשירת העברית ספרד ואיטליה, בית מהוצאה כתר ירושלים, בע"מ, עמ' ١٩٩-٢٢٠

١٨- هو يهوذا بن سليمان الحريزي ، ولد في الأندلس في النصف الثاني من القرن الثاني عشر وتوفى عام ١٢٣٥م ،كان أديباً مشهوراً ، وكان يجيد اللغة العربية مما دعاه إلى احتراف مهنة الترجمة فقام بترجمة العديد من الأعمال الأدبية من اللغة العربية إلى اللغة العبرية منها مقامات الحريري ، ومن مؤلفاته كتابه الشهير "תחכמוני (تحكموني)" الذي حرص فيه على تدوين مشاهداته للبلاد التي زارها مثل مصر وفلسطين والعراق والشام مع وصف معالمها ، وتسجيل أحوال الطوائف اليهودية وحياتهم في تلك البلاد كما قام بترجمة جزء من تفسير موسى بن ميمون للمشنا ، لمزيد من التفاصيل انظر :

- חיים שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס ' מבחר שירים וסיפורים מ חרוזים ערוכים ומבוארים', הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים, דביר תל-אביב, הדפסה שלישית , תשט"ו , תשכ"א , ספר שני ,חלק ב , עמ"٧٩-١٠٠

- عبد الرازق أحمد قنديل، المقامة العبرية بين التأثر والتأثير، سلسلة فضل الإسلام على اليهود واليهودية، العدد(١٢)، ١٤٢٦ هـ - ٢٠٠٥م

١٩- אהרון בן-אור [א. אורינובסקי], תולדות השירה העברית בימי הבינים עם אנתולוגיה ובאורים, הוצאת ספרים יזרעאל , תל-אביב , בע"מ , מהדורה חמישית , ספר ב , עמ"١٠٦-١٠٧

٢٠- عبد الرازق أحمد قنديل، المقامة العبرية بين التأثر والتأثير ، ص٨٧

٢١- יהודה רצהבי , ילקוט המקאמה העברית , ירושלים , ١٩٧٤ , עמ' ١٧-٢١

٢٢- יהודה אלחריזי, תחכמוני, הקדים מבוא " ישראל שמורה" הוצאת מחברות לספרות מוסד הרב קוק, תל-אביב , תשי"ב, עמ"٣-١٥

٢٣- عبد الرازق أحمد قنديل، المقامة العبرية بين التأثر والتأثير، ص٢٣

٢٤-דן פגיס , חידוש ומסורת בשירת העברית ספרד ואיטליה, בית מהוצאה כתר ירושלים, בע"מ, עמ' ١٩٩- ٢٠٠

٢٥- أبو الفضل بن منظور ، لسان العرب ، المجلد الخامس ، ج٣٩، ص٣٦٥١

٢٦- عثمان موافي، في نظرية الأدب " من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث" ، دار المعرفة الجامعية، اسكندرية، ط٢ ، ١٩٩٢م ، ص٢٧٨

٢٧- وأصل كتاب كليلة ودمنة هندي الأصل قام ابن المقفع بترجمته إلى العربية عام٧٥٠م تقريباً ، ونقلت من تلك الترجمة العربية بعد ذلك التراجم الأخرى ، وهو يتضمن حكايات مختلفة على لسان الطير أو الحيوانات، بأسلوب قصصي شيق ومثير ، ممتزجاً بالمنطق والفلسفة والزهد والتصوف ، والحكمة والعظة والإرشاد . انظر

- الطاهر أحمد مكي ، مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م ، ص٤٢٥ - ٤٢٨

٢٨- وقصص ألف ليلة وليلة تعد " أول ما ترجم من ألف ليلة وليلة " قصة السندباد" ، قبل أن تصبح جزءاً منه في المشرق، ووصلت أوربا عن طريق ترجمة يونانية نقلت عن السريانية وهذه عن العربية ، في أواخر القرن الحادي عشر . وعن طريق ترجمة أخرى أمر بها ألفونسو العالم أيضاً عام ١٢٣٥م، والصورة العربية الأسبانية لهذا الكتاب تضم ستاً وعشرين حكاية ، تربطها بعضها إلى بعض حكاية أساسية واحدة، على نحو ما نرى في ألف ليلة وليلة." أنظر

- الطاهر مكي، القصة القصيرة، دراسة ومختارات، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٣، ص٤٦-٤٧

٢٩- التنوخي قاضي من البصرة عاش في العراق في القرن العاشر الميلادي . لمزيد من التفاصيل انظر : الطاهر أحمد مكي ، مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن ، ص٩٠

٣٠- المرجع السابق

٣١- عثمان موافي، في نظرية الأدب " من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث" ص٢٦٠

٣٢- بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية (حياتهم - آثارهم - نقد آثارهم) ، دار مارون، عبود، لبنان، ١٩٧٩م، ص٤٠٥

٣٣- وكان طبيباً في بلاط الملك ألفونسو السادس ملك قشتالة، وقد ألف تلك المجموعة القصصية باللاتينية وذلك في القرن الحادي عشر ، وبتلك المجموعة القصصية وصلت قصص الحكايات إلى أوروبا. لمزيد من التفاصيل أنظر:

- ישראל צינברג, תולדות ספרות ישראל מן הפיטנים הראשונים ומשוררי ספרד עד תקופת ההשכלה ברוסיה , הוצאת יוסף שרברק, בע"מ , כרך ראשון " תקופת העברית, יהודי אשכנז, הצרפת היהודים, באיטליה" , עמ" ١٦٧

٣٤- الطاهر مكي، القصة القصيرة، ص٤٦
٣٥- יוסף דן, מילון מונחי הסיפרות , ירושלים, תשל"ח , עמ" ٢-٣
٣٦- תמאר אלכסנדר, מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, גלית חג, ירושלים,תשמ"ד, עמ" ١٠
٣٧- יוסף דן , הסיפור העברי בימי הביניים " עיונים בתולדותלו " , עמ" ١٩ - ٢٠
٣٨- יהודה החסיד, ספר חסידים, בדפוס דוד סעדי, ١٨٦٠
٣٩ – יהודה אריה קלוזנר, הנובילה בספרות העברית מראשיתה עד סוף תקופת ההשכלה, הוצאת יהושע,١٩٤٧
٤٠- א. מ . הברמן, תולדות הפיוט והשירה " ארץ ישראל בבלי שפרד, ושלוחות השירה השפרדית" , הוצאת מסדה בע"מ, עמ" ٢٧١ -٢٧٣
٤١- שמעון דובנוב , דברי ימי עם עולם , " סוף ימי הביניים : מהמאה השלוש-עשרה עד המאה החמש-עשרה", הוצאה דביר תל-אביב, הגפסה תשל"ה, כרך חמישי, עמ" ٢٠٠-٢٠٢
٤٢- חיים שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס ' ספר שני, חלק ב , עמ"٥٩٣-٥٩٤
٤٣- מתי הוס , מליצת עפר ודינה , לדון וידאל בנבנשת פרק עיון ומהדורה ביקורתית , הוצאת ספרים ע"ש, י"ל מיאגנס , תשס"ג, עמ" ١٣-١٤
٤٤- מתי הוס , מליצת עפר ודינה , לדון וידאל בנבנשת, עמ" ١٢٧-١٣٠
٤٥- انظر المحور الثاني من هذه الدراسة .
٤٦- سعيد عطية على مطاوع، القصة بين القرآن الكريم والتوراة ، رسالة دكتوراة، إشراف " د. فتحي محمد أبو عيسى، د. عبد الرازق أحمد قنديل" قسم اللغة العبرية وآدابها ، كلية اللغات والترجمة، جامعة الأزهر، ١٤١١هـ - ١٩٩٠م ، ص٢٠
٤٧- מתי הוס , מליצת עפר ודינה , עמ"٣- ٤
٤٨- الترجمة هنا بتصرف ، أما الترجمة الحرفية فهي :

فهناك تجد شريعة اللهو مع صروف الزمان   وتقرأ الأباطيل الكاذبة وأمثال رماد
فيه تجد حكماء القلب وعارفي القَصْ   هناك توبيخات الأدب (الأخلاق)

٤٩- מתי הוס , מליצת עפר ודינה, עמ" ١٥١-١٥٣

٥٠- שם , עמ" ١٥٣-١٧٦

٥١- שם, עמ" ١٧٦-١٨٥

٥٢- שם , עמ" ١٨٥-١٨٦

٥٣- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي " الفضاء – الزمن – الشخصية" ، المركز الثقافي العربي للطباعة، بيروت، ط١ ، ١٩٩٠م ، ص٢٩

٥٤- بطرس عبد الملك وآخرون (تحرير) : . قاموس الكتاب المقدس تأليف نخبة من الأساتذة ذوي الاختصاص ومن اللاهوتيين ، بيروت ، ١٩٨١، ط٦ ، ص٨٢٠-٨٢١

٥٥- מתי הוס , מליצת עפר ודינה , עמ" ١٨٩

٥٦- رياح السموم: أشد من رياح الخماسين وتكون محملة كثير من الأتربة التي تؤدي إلى إضعاف الرؤية مع شدة حرارتها، وهي تهب من الجنوب . لمزيد من التفاصيل انظر:

-عبد العزيز طريم شرف، الجغرافيا المناخية والنباتية مع التطبيق على مناخ أفريقيا ومناخ العالم العربي،دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، ٢٠٠٠م، ص١٥٤– ١٥٥

٥٧- " فخرج قايين من لدن الرب وسكن في أرض نو شرقي عدن" تكوين ٤ : ١٦

٥٨- رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا ، دار بيروت ودار صادر ، بيروت ، ١٣٧٧هـ / ١٩٥٧م ،المجلد الاول ، ص ٣٥٦

٥٩- מתי הוס , מליצת עפר ודינה , עמ" ١٨١

٦٠- שם , עמ" ١٧٧

٦١- محمود عبد الغني، دراسة في السيرة الذاتية لابن خلدون،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط١، ٢٠٠٨م، ص٤٩

٦٢- سعيد محمد الفيومي، تجليات الزمن في ملخصات ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً" للشاعر محمود درويش،مجلة الدراسات الشرقية،العدد٣٩، يوليو٢٠٠٧م،ص١٣٧-١٣٨

٦٣- י. רצהבי, ילקוט המקאמה העברית, ירושלים, תשל"ד, עמ" ١٣٨-١٤٠

٦٤- توما جورج خوري، الشخصية مقوماتها ، سلوكها وعلاقتها بالتعلم ، المؤسسات الجامعية للدراسة والنشر ، ط١، ١٤١٧هـ – ١٩٩٦م ، ص٤٧

٦٥- على شلش، في عالم القصة، مطبوعات دار الشعب، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م، ص١٩١

٦٦- الخروج ٢١ : ٧ – ١١

٦٧- ويشترط التلمود لصحة هذا البيع ، بجانب هذا الشرط ، شروطاً أخرى كثيرة ، منها أن يكون الوالد في فقر مدقع قد تقطعت به الأسباب ، حتى إنه لم يجد وسيلة أخرى لسد رمقه. لكن هذه الشروط

جميعها لم تكن موضع رعاية من الناحية العملية ، فكان الآباء ينتفعون بهذه الرخصة في أوسع نطاق."

لمزيد من التفاصيل انظر:

- على عبد الواحد وافي، اليهودية واليهود ، بحث في ديانة اليهود وتاريخهم ونظامهم الاجتماعي والاقتصادي، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ص١٣٩

٦٨- عبد الحميد جودة السحار ، القصة من خلال تجاربي الذاتية، دار مصر للطباعة، ١٩٩٠م، ص٣٥

٦٩- أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، ط٤، ١٩٥٣م ، ص٢٤٨

٧٠- شوقي ضيف، المقامة، ص ٦٤- ٧٥

٧١- زكي مبارك ، النثر الفني في القرن الرابع ، مطبعة السعادة ، مصر، ط٢، ج١، ١٩٤٣م، ص٨٠

٧٢- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة (٣٦) ، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١١٩

٧٣- **מתי הוס , מליצת עפר ודינה , עמ" ١٥١-١٥٢**

٧٤- حافر : ملوك أول ٤ : ١٠

٧٥- **מתי הוס , מליצת עפר ודינה , עמ" ١٥٢**

٧٦- قبصنيل صموئيل الثاني ٢٣ :٢٠

٧٧- **האנציקלופדיה העברית " כללית יהודית וארץ ישראלית " חברה להוצאת אנציקלופדיות, ירושלים בע"מ , תל-אביב, תשל"ג,כרך עשרים ושנים,עמ'٦٠٩**

٧٨- **מתי הוס , מליצת עפר ודינה , עמ" ١٥٣**

٧٩- **طائفة القرائين : هي طائفة ترفض الاعتراف بالمشنا والتلمود ، فهي تعتبر التوراة منبع الديانة والمصدر الرئيسي لها ، وكذلك نجدهم يهتمون بحرية العقل في البحث عن الحقيقة، وينكرون التأويل في النص ، ومؤسس تلك الطائفة هو (عنان بن داود ٧٦٠م تقريباً). حيث عارض حاخامات اليهود ورجال الدين في عصره وقام بنفي قدسية التلمود مع الدعوة إلى التمسك بالعهد القديم ونبذ كل ما ورد في التلمود ، ومن أفكاره أنه يعتقد في قدرة أي إنسان أن يستحث الخلاص بأفعاله الشخصية وبإرادته فلو كانت أفعاله سيئة وشريرة فسوف يتأخر الخلاص أما إذا كانت أعماله كلها خير فسوف يدنو يوم الخلاص، فهم يعطون الأهمية الكبرى لحرية العقل في البحث عن الحقيقة . ومن بابل بدأت تنتشر حركة القرائين بين الطوائف اليهودية الكثيرة في أراضي الإسلام حتى وصلت للأندلس فعندما رأى القرائون الذين في بابل انتقال مركز الدراسات الدينية من بابل إلى الأندلس وكذلك انتقال**

السلطة الدينية والسيادة الروحية لليهود من الشرق للغرب بدءوا ينقلون حربهم ضد التلموديين إلى الأندلس وخاصة بعدما غربت شمس الجاؤونية في الشرق. لمزيد من التفاصيل أنظر :

- عبد الرحمن على عوف، اليهود القراءون نشأتهم ومعتقداتهم ، دار الثقافة العربية، القاهرة، ١٩٩١م .
- ישראל צינברג, תולדות ספרות ישראל מן הפיטנים הראשונים ומשוררי ספרד עד תקופת ההשכלה ברוסיה , הוצאת יוסף שרברק, בע"מ , כרך ראשון " תקופת העברית, יהודי אשכנז, עמ" ١٦٠

٨٠- زبيدة محمد عطا، اليهود في العالم العربي " دراسة تاريخية في قضايا الهوية . الاندماج . القدس "عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ٢٠٠٣م ، ط١ ، ص٢٣٥

٨١- מתי הוס , מליצת עפר ודינה , עמ" ١٧٢-١٧٦

٨٢- مراد فرج، الأحكام الشرعية في الأحوال الشخصية للاسرائيليين القرائين ، المطبعة الرحمانية، القاهرة،١٩٣٥،ص٧

٨٣- أحمد شلبي، مقارنة الأديان (اليهودية) ، ج١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٦م، ص٢٧٨.

٨٤- מתי הוס , מליצת עפר ודינה , עמ" ١٨٥

٨٥- عبد الحميد جودة السحار ، القصة من خلال تجاربي الذاتية، ص١٧

٨٦- יוסף דן, מילון מונחי הסיפרות , עמ" ١٠٤

٨٧- מתי הוס , מליצת עפר ודינה , עמ" ١٥٤-١٥٥

٨٨- שם , עמ" ١٥٥

٨٩- שם , עמ" ١٥٧-١٥٨

٩٠- שם , עמ" ١٦٥

٩١- שם , עמ" ١٦٧- ١٦٨

٩٢- שם , עמ" ١٦٩

٩٣- هنا الأب باع ابنته كأمة وفي تلك الحالة لا تحرر كما يحرر العبيد إلا إذا " إتخذ لنفسه أخرى لا ينقص طعامها وكسوتها ومعاشرتها. وإن لم يفعل لها هذه الثلاث تخرج مجاناً بلا ثمن." خروج ٢١ : ٧ -١١

٩٤- מתי הוס , מליצת עפר ודינה , עמ" ١٦٩- ١٧٠

٩٥- שם , עמ" ١٨٤

٩٦- وهو حيوان نيلي يتغذى على الأسماك، ويستخدم لتقوية الشهوة، ويقوى البدن، ويشفى من العديد من الأمراض مثل مرض الفالج، وهو يشرب ممزوجاً بشراب ، وبقدر ضئيل. لمزيد من التفاصيل أنظر:

- يوسف بن عمر الغساني التركماني، المعتمد في الأدوية المفردة، صححه محمود عمر الدمياطي، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م ، ص١٦٧-١٦٨
- أبو علي الحسين بن علي بن سينا، القانون في الطب ، وضع حواشيه محمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م، ج١، الكتاب الثاني ، الجملة الثانية في بيان الأدوية المفردة ، حرف السين، ص ٦٠٠

٩٧- **מתי הוס , מליצת עפר ודינה , עמ" ١٨٣**

٩٨- عدد ١١: ١٠ - ٣٥

٩٩- **דן פגיס : חידוש ומסורת בשירת העברית ספרד ואיטליה, בע"מ, עמ' ٢٣٤**

١٠٠- **מתי הוס , מליצת עפר ודינה , עמ" ١٥٣**

١٠١- ورد كثير من الأشعار التي تحتوي على فكرة النظرات القاتلة التي تفتك بقلب المحبوب ، انظر على سبيل المثال: العباس بن الأحنف : . الديوان ، دار صادر بيروت ، ١٩٧٨ م ، ص٩٤

١٠٢- **מתי הוס , מליצת עפר ודינה , עמ" ١٧٧**

١٠٣- يلعب الرمز دوراً مهماً في توظيف الصور البلاغية والفنية ، فمن خلاله يعمد الكاتب إلى التعبير المبهم غير المباشر ويتجاهل التصريح والإيضاح ، والرمز مذهب يعبر عن الأفكار والتصورات بالرموز والإيحاءات، وذلك ليدع للمتلقى نصيباً ليكمل الصورة وليتذوقها ، وليساعد على تقوية العاطفة بما يضفي عليه عنصر الخيال ، لمزيد من التفاصيل ، انظر:

- إبراهيم مصطفى وآخرون : . المعجم الوسيط ، إشراف حسن علي عطية وآخرون ، أخرجه د. إبراهيم أنيس وآخرون ، مطابع دار المعارف بمصر ، ١٩٧٢م ، ص٣٧٢

١٠٤- روز غريب :. النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، بيروت، ١٩٥٢م ، ص ١٠٧

١٠٥- **יוסף דנה, הפואטיקה של השירה העברית בימי הביניים, עפ"י ר' משה אבן עזרא ומקורותיה , דביר ירושלים , תל-אביב , ١٩٨٢, עמ"٦٠-٦١**

١٠٦- **מתי הוס , מליצת עפר ודינה , עמ" ١٩٣**

١٠٧- **דן פגיס : חידוש ומסורת בשירת העברית ספרד ואיטליה, עמ' ٢٣٣**

١٠٨- تكوين ٣٦ : ٣٨ - ٣٩

١٠٩- **מתי הוס , מליצת עפר ודינה , עמ" ١٥٢**

١١٠- تكوين ٣٠ : ٢١ / ٣٤ : ١ - ٣٩

١١١- מתי הוס , מליצת עפר ודינה , עמ" ١٥٢

١١٢- سعيد عطية ، التراث الديني اليهودي في الشعر العبري الأندلسي، " سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية "، العدد٢٢، ١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م، ص٥٠

١١٣- מתי הוס , מליצת עפר ודינה , עמ" ١٦٠-١٦١

١١٤- تكوين ٢٥ :١ -٢

١١٥- عبد الكريم محمود يوسف، اسلوب الاستفهام في القرآن الكريم " غرضه- إعرابه" مطبعة الشام، دمشق، ط١، ١٧٢١هـ – ٢٠٠٠م ، ص١٧

١١٦- راعوث ١-٤

١١٧- מתי הוס , מליצת עפר ודינה , עמ" ١٦٧

١١٨- ولوط هنا هو لوط بن هاران ابن أخي إبراهيم ، وكان مثل عمه يملك الكثير من الغنم ، وحينما حدثت مشاجرة بين رعاة مواشيهما طلب إبراهيم من لوط الرحيل لكي لا يحدث مخاصمة بينهما، فرحل لوط وسكن في مدينة سدوم، وكان يعم البلد الكثير من الفوضى والفساد ، وحاول إصلاح أهل تلك البلدة ولكنه لم ينجح لهدايتهم، وجاءه ملاكان ونصحاه بالخروج هو وأهله فخرج هو وإبنتيه. وصعد إلى الجبل معهما، وسكن في مغارة في حضن الجبل، وقالت الإبنة الكبرى للصغرى أن والدهما قدكبر في السن، وأنهما لن يتزوجا في هذا المكان ، ولذلك اقترحت أن تسقي والدها خمراً وتدخل عليه أولاً ، وفي اليوم الثاني دخلت عليه الإبنة الصغري ، وحملت الإبنتين من لوط أبيهما، وولدت الإبنة الكبرى ولداً دعته " موآب"، والصغري ولدت ولداً دعته " بَنْ عَمِي". (تكوين ١١: ٢٧ ، ١٣: ٥ – ١٣ ، ١٩ : ٣٠ – ٣٧)

١١٩-דוד ילין , תורת השירה הספרדית, מבא וביבליוגראפיה דן פגיס, ירושלים, תשל"ה, מהדורה שלישלת, עמ" ١١٤

١٢٠- انظر المحور الاول من هذا البحث " أهداف قصة "بلاغة عيفر ودينه"

قائمة المراجع

أولاً: المصادر والمراجع العربية:

١- العهد القديم

٢- إبراهيم شمس الدين ، قصص العرب (موسوعة تراثية جامعة لقصص ونوادر وطرائف العرب في العصر الجاهلي والإسلامي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م

٣- إبراهيم مصطفى وآخرون : . المعجم الوسيط ، إشراف حسن علي عطية وآخرون ، أخرجه د. إبراهيم أنيس وآخرون ، مطابع دار المعارف بمصر، ١٩٧٢م

٤- أبو طاهر محمد بن يوسف بن إبراهيم التميمي السرقسطي، المقامات اللزومية، تحقيق بدر أحمد ضيف، تقديم محمد مصطفى هدارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٨٢م

٥- أبو العباس احمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي، شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٢م

٦- أبو علي الحسين بن علي بن سينا، القانون في الطب ، وضع حواشيه محمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م، ج١، الكتاب الثاني ، الجملة الثانية في بيان الأدوية المفردة

٧. أبو الفضل بديع الزمان الهمذاني، مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني ، نشرها محمد سعيد ، طبعها محمد محيي الدين ، مطبعة المعاهد، مصر، ١٩٣٢م

٨- أبو الفضل بن منظور، لسان العرب ، تحقيق عبد الله الكبير (وآخرون) ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م

٩- أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي : يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر- تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١ ، ١٩٧٩م

١٠- أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، ط٤، ١٩٥٣م

١١- أحمد شلبي، مقارنة الأديان (اليهودية) ، ج١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٦م

١٢- أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، ط ٦، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٩م

١٣- بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية (حياتهم – آثارهم – نقد آثارهم) ، دار مارون، عبود، لبنان، ١٩٧٩م

١٤- بطرس عبد الملك وآخرون (تحرير) : . قاموس الكتاب المقدس تأليف نخبة من الأساتذة ذوي الاختصاص ومن اللاهوتيين ، بيروت ، ١٩٨١، ط٦

١٥- توما جورج خوري، الشخصية مقوماتها ، سلوكها وعلاقتها بالتعلم ، المؤسسات الجامعية للدراسة والنشر ، ط١، ١٤١٧هـ – ١٩٩٦م

١٦- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي " الفضاء – الزمن – الشخصية" ، المركز الثقافي العربي للطباعة، بيروت، ط١ ، ١٩٩٠م

١٧- رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا ، دار بيروت ودار صادر ، بيروت ، ١٣٧٧هـ / ١٩٥٧م

١٨- روز غريب :. النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، بيروت، ١٩٥٢م

١٩- زبيدة محمد عطا، اليهود في العالم العربي " دراسة تاريخية في قضايا الهوية. الاندماج . القدس "عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ٢٠٠٣م ، ط١

٢٠- زكي مبارك ، النثر الفني في القرن الرابع ، مطبعة السعادة ، مصر، ط٢، ج١، ١٩٤٣م

٢١- سعيد عطية ، التراث الديني اليهودي في الشعر العبري الأندلسي، " سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية "، العدد٢٢، ١٤٢٩هـ- ٢٠٠٨م

٢٢- سعيد محمد الفيومي، تجليات الزمن في ملخصات ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً" للشاعر محمود درويش، مجلة الدراسات الشرقية، العدد٣٩، يوليو٢٠٠٧م

٢٣- السيد أحمد الهاشمي جواهر، البلاغة في المعاني والبديع والبيان، ضبط وتدقيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٩٩م

٢٤- شوقي ضيف، المقامة، (فنون الأدب العربي ، الفن القصصي)، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٥٤م

٢٥- الطاهر أحمد مكي ، مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، ١٤١٤هـ- ١٩٩٤م

- الطاهر مكي، القصة القصيرة، دراسة ومختارات، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٣

٢٦- العباس بن الأحنف : . الديوان ، دار صادر بيروت ، ١٩٧٨ م

٢٧- عبد الحميد جودة السحار ، القصة من خلال تجاربي الذاتية، دار مصر للطباعة، ١٩٩٠م

٢٨- عبد الرازق أحمد قنديل، المقامة العبرية بين التأثر والتأثير، سلسلة فضل الإسلام على اليهود واليهودية ، العدد(١٢)، ١٤٢٦ هـ - ٢٠٠٥م

٢٩- عبد الرحمن على عوف، اليهود القراءون نشأتهم ومعتقداتهم ، دار الثقافة العربية، القاهرة، ١٩٩١م .

٣٠- عبد الكريم محمود يوسف، اسلوب الاستفهام في القرآن الكريم " غرضه- إعرابه" مطبعة الشام، دمشق، ط١، ١٧٢١هـ- ٢٠٠٠م
٣١- عبد العزيز طريم شرف، الجغرافيا المناخية والنباتية مع التطبيق علي مناخ أفريقيا ومناخ العالم العربي،دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة،٢٠٠٠م
٣٢- عثمان موافي، في نظرية الأدب " من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث" ، دار المعرفة الجامعية، اسكندرية، ط٢ ، ١٩٩٢م
٣٣- على شلش، في عالم القصة، مطبوعات دار الشعب، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م
٣٤- على عبد الواحد وافي، اليهودية واليهود ، بحث في ديانة اليهود وتاريخهم ونظامهم الاجتماعي والاقتصادي، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ص١٣٩
٣٥- محمد السيد حلاوة ، الأدب القصصي للطفل مضمون اجتماعي ونفسي، مؤسسة حورس الدولية، ٢٠٠٠م، سلسلة الرعاية الثقافية للطفل ، الكتاب الثاني
٣٦- محمد عبد الصمد زعيمة، التطور الدلالي لمصطلح مقامة في العربية والعبرية، مكتبة السنة، القاهرة، ١٩٨٩م
٣٧- محمود عبد الغني، دراسة في السيرة الذاتية لابن خلدون،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط١، ٢٠٠٨م
٣٨- مراد فرج، الأحكام الشرعية في الأحوال الشخصية للاسرائيليين القرائين ، المطبعة الرحمانية، القاهرة،١٩٣٥
٣٩- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة (٣٦) ، القاهرة، ١٩٩٨م،
٤٠- يوسف بن عمر الغساني التركماني، المعتمد في الأدوية المفردة، صححه محمود عمر الدمياطي، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م

٤١- يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، دار القلم، بيروت، ١٩٧٩م

ثانياً : الرسائل:

١- سعيد عطية على مطاوع، القصة بين القرآن الكريم والتوراة ، رسالة دكتوراة، إشراف " د. فتحي محمد أبو عيسى، د. عبد الرازق أحمد قنديل" قسم اللغة العبرية وآدابها ، كلية اللغات والترجمة، جامعة الأزهر، ١٤١١هـ - ١٩٩٠م

ثالثاً : المصادر والمراجع العبرية :

١- אהרון בן-אור [א. אורינובסקי], תולדות השירה העברית בימי הבינים עם אנתולוגיה ובאורים, הוצאת ספרים יזרעאל , תל-אביב , בע"מ , מהדורה חמישית , ספר ב
٢- א. מ. הברמן , תולדות הפיוט והשירה " ארץ ישראל, בבל, ספרד ושלוחות השירה הספרדית"
٣- דוד ילין , תורת השירה הספרדית, מבא וביבליוגראפיה דן פגיס, ירושלים, מהדורה שלישלת, תשל"ה
٤- דן פגיס : חידוש ומסורת בשירת העברית ספרד ואיטליה, בית מהוצאה כתר ירושלים, בע"מ
٥- חיים שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס ' מבחר שירים וסיפורים מ חרוזים ערוכים ומבוארים', הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים, דביר תל-אביב, הדפסה שלישית , תשט"ו , תשכ"א
٦ – יהודה אריה קלוזנר, הנובילה בספרות העברית מראשיתה עד סוף תקופת ההשכלה, הוצאת יהושע,١٩٤٧
٧- יהודה אלחריזי, תחכמוני, הקדים מבוא " ישראל שמורה" הוצאת מחברות לספרות מוסד הרב קוק, תל-אביב , תשי"ב
٨- יהודה החסיד, ספר חסידים, בדפוס דוד סעדי، ١٨٦٠
٩- יהודה רצהבי , ילקוט המקאמה העברית , ירושלים , ١٩٧٤ ,
١٠- יוסף דן , הסיפור העברי בימי הביניים " עיונים בתולדותלו " , בית הוצאה כתר ירושלים , ١٩٧٤

١١- יוסף דנה, הפואטיקה של השירה העברית בימי הביניים, עפ"י ר' משה אבן עזרא ומקורותיה , דביר ירושלים , תל-אביב , ١٩٨٢

١٢- י. רצהבי, ילקוט המקאמה העברית, ירושלים, תשל"ד

١٣- ישראל צינברג, תולדות ספרות ישראל מן הפיטנים הראשונים ומשוררי ספרד עד תקופת ההשכלה ברוסיה , הוצאת יוסף שרברק, בע"מ , כרך ראשון " תקופת העברית, יהודי אשכנז, הצרפת היהודים, באיטליה"

١٤- מתי הוס , מליצת עפר ודינה , לדון וידאל בנבנשת עיון ומהדורה ביקורתית , הוצאת ספרים ע"ש, י"ל מיאגנס , תשס"ג

١٥- שמעון דובנוב , דברי ימי עם עולם , " סוף ימי הביניים : מהמאה השלוש-עשרה עד המאה החמש-עשרה", הוצאה דביר תל-אביב, הגפסה תשל"ה

١٦- תמאר אלכסנדר, מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, גלית חג, ירושלים,תשמ"ד

رابعاً: الموسوعات العبرية:

١- אברהם אבן שושן , הַמִלּוֹן הֶחָדָשׁ ' בהשתתפות חבר אנשי-מדע' , הוצאת קרית-ספר, ירושלים בע"מ

٢- האנציקלופדיה העברית " כללית יהודית וארץ ישראלית " חברה להוצאת אנציקלופדיות, ירושלים בע"מ , תל-אביב, תשל"ג

٣- יוסף דן, מילון מונחי הסיפרות , ירושלים, תשל"ח

خامساً: المراجع الأجنبية:

1-Reynold A. Nicholson, Literary History of the Arabs, Nizam almulk (d.485/1092), Hassan Al-Tusi, Cambridge 1930

المرأة الإسرائيلية
فى المجموعة القصصية "آماستل"
لعدنا شيمش

د.عمرو عبدالعلي علام(*)

مقدمة :

تبدو المرأة فى الأدب كما هى فى الواقع، ملهمة ومربية وشريكاً فى الحياة، ومحركة للأحداث. فهى مصدر إلهام لما يكتبه الأدباء، وأحياناً مصدراً للآلآم. أما المرأة فى إسرائيل فهى كيان آخر، يستمد وجوده من العيش على تبعية الرجل أحياناً، والصراع معه من أجل المساواة فى أحيان أخرى. ورغم محاولات إسرائيل منذ قيامها الترويج لفكرة المساوة بين الجنسين، وإظهار المرأة فى صورة الشريك الرئيس للرجل، ومن خلال الترويج لفكرة أن الخدمة العسكرية إجبارية على المرأة، مما يوحى بالمساواة وعدم التفرقة، فإن المرأة تعيش أزمة طاحنة من الهامشية والشعور بالدونية داخل المجتمع الإسرائيلى، وهى أزمة تداخلت فيها عناصر عديدة، مثل الحركة الصهيونية التى أظهرت المرأة فى صورة الطلائعية ربة المنزل والتابعة للرجل والمساعدة له فى الاستيطان على أرض فلسطين قبل قيام الدولة، والشريعة اليهودية التى حقرت من شأن المرأة باعتبارها مخلوقاً نجساً، مما رسخ من النظرة الدونية للمرأة، التى تبدو واضحة فى المحاكم الشرعية الدينية التى منحت الرجل الإرادة الحرة والمطلقة على المرأة الحريدية.

---

* - أستاذ الأدب العبرى المعاصر المساعد – كلية الآداب– جامعة المنوفية.

كما يحاول بعض الباحثين فى إسرائيل إرجاع هذه المكانة المتواضعة للمرأة الإسرائيلية إلى الهجرة اليهودية الجماعية التى تمت فى خمسينيات القرن الماضى من الدول الإسلامية فى أسيا وأفريقيا إلى إسرائيل. وهى الهجرة التى أحدثت تغييراً ملحوظاً فى التركيبة السكانية تماماً، وأدخلت عقلية مختلفة عن العقلية الغربية، أدت إلى قبول التراث الدينى اليهودى بصيغته المتطرفة والمحافظة، فيما يتعلق بمكانة المرأة بالمجتمع فى ظل النظام الأبوى([1]).

لقد كانت المرأة ولا تزال بكل قضاياها ومشكلاتها محط اهتمام الكثير من الأدباء الإسرائيليين، فهى حاضرة وبقوة فى معظم انتاجاتهم الأدبية، ولكنه حضور يرتبط غالباً بمكانة هامشية متدنية وواقع مؤلم ومرير. ورغم أن معظم الأدباء العبريين من الرجال قد احتفوا بالمرأة فى أعمالهم الأدبية، وقدموا لنا نموذج المرأة الصهيونية والطلائعية والصبارية؛ التى أسهمت فى بناء الدولة مع البدايات الأولى للإستيطان اليهودى على أرض فلسطين؛ فإن ذلك لم يحدث إلا فى الفترات التاريخية الحاسمة التى تتطلب دوراً مهماً للمرأة. وباستثناء ذلك، فإن أغلب الأعمال الأدبية التى كتبها الأدباء الإسرائيليون من الرجال، تظهر المرأة فى خلفية الصراع الفلسطينى الإسرائيلى.

ورغم أن المرأة تخطت أيضاً وجودها الفردى فى بعض الأعمال الأدبية، لتعبر عن حقائق وواقع، كأن تكون رمزاً للأرض المتصارع عليها على سبيل المثال، فإنها تظهر فى تلك الأعمال بأحط الصفات وأدناها أحياناً، مثلما فعل الأديب الإسرائيلى عاموس عوز[2] فى روايته מיכאל שלי (عزيزى ميخائيل)١٩٦٨، وأظهر المرأة الإسرائيلية فى صور المرأة المغتصبة من قبل العربيين عزيز وميخائيل، ومثلما فعل الأديب الإسرائيلى مئير شاليف[3] فى روايته רומן רוסי (رواية روسية) ١٩٨٧، التى صور فيها أرض فلسطين بالمرأة الزانية التى تناوب عليها واطئوها. من الرومان والانجليز والعثمانيين وغيرهم على مر التاريخ. غير أن الحقيقة تقتضى القول بأن

المرأة الإسرائيلية قد ظهرت – فى حالات قليلة للغاية– وهى تؤدى دوراً سياسياً عظيماً فى الصراع الفلسطينى الإسرائيلى، مثلما فعل الأديب الإسرائيلى سامى ميخائيل[٤] فى روايته יונים בטרפלגר (حمائم فى ميدان ترافلجر) ٢٠٠٥، والتى رفع فيها ميخائيل من شأن المرأة الإسرائيلية والفلسطينية معاً، ورأى أن المرأة تخطت فى أمومتها كل الأيديولوجيات، فهى بالنسبة للأبناء واحة السلام والطمأنينة والإنسانية.

ومع هذا، ينبغى التأكيد على أن مثل تلك الأعمال القصصية والروائية، قد تناولت المرأة من منظور الصراع فحسب؛ فلم تتطرق إلى كينونة المرأة وهويتها الأنثوية ومشكلاتها الاجتماعية والنفسية. وباستثناء تلك الأعمال القليلة، التى تعلى من شأنها، فإن المرأة الإسرائيلية مهمشة اجتماعياً ومهنياً، وذات مساهمة محدودة في الحياة العامة فى إسرائيل.

"ففى كل المجالات دفعت المرأة إلى القيام بأدوار هامشية، ولكنها سعت من أجل الحصول على حقوقها بصفتها شريكاً مساوياً للرجل. وقد بدأ التحول فى موقف المرأة نفسها فى منتصف السبعينيات من القرن العشرين، عندما أدركت أسطورة المساواة، وبدأ التغيير حينما بادرت المنظمات النسائية الإسرائيلية فى إقامة ملاجىء للنساء اللائى يتعرضن للضرب والعنف، وللنساء اللائى يعانين من الفقر، وصار لهذه المنظمات دور فى إلقاء الضوء على قضايا مثل فقر النساء، والاغتصاب، وعدم المساواة، وغير ذلك"[٥].

إشكالية البحث

يأتى هذا البحث مكملاً للدراسات السابقة[٦] عن المرأة فى مجال الأدب العبرى المعاصر، فقد أبدى العديد من الباحثين اهتماماً ملحوظاً بمكانة المرأة وصورتها داخل المجتمع الإسرائيلى. وقد وقع اختيار الباحث على هذه المجموعة القصصية

(آماستل) للأديبة الإسرائيلية عدنا شيمش لسببين:

١- تتميز هذه المجموعة القصصية بتناولها لمشكلات المرأة الإسرائيلية (العلمانية) المهمشة وتحاول التنقيب فى أسبابها. كما أن هذه المجموعة تطرقت إلى موقف المرأة من الصراع الفلسطينى - الإسرائيلى.

٢- محاولة الوقوف على كيفية تناول الأدب القصصى النسوى لبعض قضايا المرأة الإسرائيلية، وهل يختلف هذا التناول عما يتناوله الأدب العبرى الذكورى. وهل اتسقت هذه المعالجات القصصية مع الواقع الاجتماعى من ناحية، ومع ما يكتبه الأدباء الرجال من ناحية أخرى.

المرأة كأديبة إسرائيلية:

كانت للحركة النسائية العالمية أثر كبير فى تزايد محاولات المرأة للمشاركة فى شتى مناحى الحياة للتعبير عن رأيها واسترجاع حقوق كانت فى نظرها مهدرة، فاقتحمت المرأة الإسرائيلية المجال الأدبى فى منتصف القرن العشرين، بعد أن كان شبه مقصور على الرجال.

ومع هذا التزايد المطرد فى الكتابات النسائية العبرية منذ الربع الأخير من القرن العشرين بدت صورة المرأة الإسرائيلية المهمشة أكثر حضوراً، وجاءت مشاركة المرأة بشكل فاعل فى الفن القصصى العبرى متأخرة نسبياً، حيث شهدت الثمانينيات من القرن العشرين بزوغ نجم الابداعات الأدبية النسائية، وصارت الكتابات النسائية أكثر تنوعاً وانتشاراً، وأصبحت تضم أجناساً أدبية كانت مقصورة فى الماضى على الرجال، مثل الرواية والرواية البوليسية والقصة.

ومع استمرار التزايد الملحوظ للكتابة النسائية فى إسرائيل بدءاً من تسعينيات القرن العشرين وتصدر كتب المرأة لقائمة الكتب الأكثر مبيعاً عام ١٩٩٧، أخذ مصطلح ספרות נשית (الأدب النسوى) فى إثارة الكثير من التساؤلات حول

الابداعات الأنثوية، وهل تختلف كثيراً عن الابداعات الذكورية؟ الأمر الذى دفع الناقد الإسرائيلى يوسيف أورن إلى الإجابة عن هذا السؤال فى كتابه **הקול הנשי בסיפורת הישראלית** (الصوت النسوى فى الفن القصصى الإسرائيلى) بقوله: "لاشك أن التجارب الحياتية التى تمر بها المرأة تختلف عن تلك التجارب التى يمر بها الرجل، وفى حالات الابداع الأدبى فإن الفوارق الطبيعية والاجتماعية بين الجنسين تؤكد على اختلاف الموضوعات التى تكتب عنها المرأة المبدعة عن تلك الموضوعات التى يكتب عنها الرجل المبدع"(٧).

واختلاف الموضوعات لا يعنى هنا بهامشيتها أو أهميتها، وإنما تحاول المرأة أن تنقل تجاربها الشخصية المهملة إلى المجتمع، وإثبات حقها فى معالجة أدبية ذات هوية أنثوية، تعكس فيها قضاياها الخاصة التى قد يهملها البعض رغم أنها مهمة بالنسبة لها وتؤثر فيها بشدة.

"لذا تحاول المرأة أن تخصص صفحات أدبية لتكون بداية لإثبات هويتها، فالنساء وحدهن يعانين تجارب الحياة الأنثوية النوعية، فهن وحدهن اللائى يستطعن الحديث عن حياة المرأة، يضاف إلى ذلك ما تتضمنه تجربة المرأة من حياة فكرية وانفعالية متميزة، فالنساء لا ينظرن إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجال، وتختلف أفكارهن إزاء ما هو مهم أو غير مهم"(٨).

ونستنتج من ذلك أن ما تكتبه المرأة ربما يختلف عن ما يكتبه الرجل، فالقضايا التى تهتم بها المرأة قد لايهتم بها الرجل، وهو أمر وارد فى عملية الابداع بصرف النظر عن التقسيم الجنسى لها، فالكتابة تتم من خلال تجربة أو ظاهرة دفعت الأديب أو الأديبة إلى الكتابة عنها فى سياقها الاجتماعى وطبقاً لرؤيتهما. وبما أن التجارب الحياتية التى تمر بها المرأة تختلف عن تلك التى يمر بها الرجل، فمن الطبيعى أن تكون الموضوعات التى تكتب عنها المرأة المبدعة تختلف عن الموضوعات التى يكتب عنها الرجل المبدع.

من هنا فالكتابة الإبداعية النسائية –كما تعرفها شيرين أبو النجا– "ليست سوى رؤية المرأة لنفسها وللأخريات فى سياق تاريخى وسياسى ونفسى واقتصادى واجتماعى معين، وبذلك لايمكن تبسيط الأمور إلى حد القول إن الكتابة النسوية هى الحديث عن قضية المرأة"[٩].

ومع هذا فإن بعض القائمين على دور النشر فى إسرائيل ينظرون إلى الكتابات النسائية على أنها كتابات هامشية لاقيمة لها، الأمر الذى دفع الأديبة الإسرائيلية عماليا كاهانا كرمون[١٠] التى كافحت من أجل الحصول على مكانة لها على خريطة الأدب العبرى الذكورية إلى "تشبيه (الكتاب) بالأسماك الكبيرة التى تأكل الأسماك الصغيرة (الكاتبات)، فالتجارب التى يحكى عنها الرجال أكثر قيمة وأهمية، أما موضوعات النساء فهى موضوعات هامشية ولا تحظى بتقدير"[١١].

وهى هنا تحاول الإدعاء بأن النقاد يرون أن القضايا التى تركز عليها المرأة الأديبة فى الفن القصصى هى قضايا ثانوية ليست بالقضايا السياسية أو التاريخية التى يركز عليها الرجال. كما تحاول القول بأن النقد الأدبى يمثل عائقاً أمام إبداع المرأة، ويلعب دوراً فى تحجيم إبداعات الكاتبات، وهى قضية ليست خاصة بالأوساط الأدبية فى إسرائيل، وإنما هى قضية محل نقاش وسجال فى العالم، فالبعض ير ى أن دونية المرأة داخل المجتمع، وعدم توفر التربة والمناخ الملائمين، والظروف الاجتماعية والثقافية التى لا تمنح المرأة حق التفرغ الذى يتمتع به الرجل، هى من معوقات الإبداع لدى المرأة.

"وقد شهدت العقود الأخيرة خطاباً مكثفاً عن العوائق التى تمنع المرأة عن الإبداع، وأصبح هذا الخطاب –كما تقول دلال البزرى– حقيقة مسلماً بها وقوة تحول دون إبداع النساء ودون تفكير النساء، يعود أحد أسبابه إلى التقسيم الجنسى لعملية التفكير والتنظير ومجالاتهما، فالرجال يفكرون ويناقشون مجمل الأوضاع بشموليتها، أما النساء فلا يناقشن ولا يفكرن بغير ما يتعلق بغيرهن وبغير مجالات

وجودهن... وهو أمر يؤكد على أن خطاب العوائق فى حد ذاته أصبح أحد عوامل إعاقة الإبداع"[١٢].

بينما يرى البعض الآخر أن موضوعات المرأة الأدبية جديرة بالدراسة والتقدير؛ لأنها تجول فى مناطق قد لا ينجح الأديب الرجل فى الاقتراب منها. "وعلى الرغم من ذلك، فقلما نجد كاتبات يفكرن فى مثل هذه القضايا (أى هامشية الكاتبة فى الأدب الإسرائيلى وجهودها فى مواءمة ذاتها مع الأدب الفاعل، واخفاء صوتها النسائى)"[١٣].

من هنا ربما كافحت عماليا كاهانا كرمون من أجل توطيد مصطلح (نساء أديبات) بدلاً من (الأدب النسوى) فى محاولة للتأكيد على أن الأدب نتاج إنسانى لا يمكن النظر إليه من مفهوم عنصرى يفصل بين الرجل والمرأة. ورغم هذه المحاولات، فإن الكتابات النسوية تحمل كل السمات النسوية بتوجهها نحو قضايا نسائية خالصة مثل اضطهاد الرجال للنساء، والعنف ضد المرأة، والعلاقات الأسرية، وغيرها من القضايا التى سيطرت على فكر المرأة الأديبة. فضلاً عن الموضوعات التاريخية التى كتبت عنها المرأة الأديبة أمثال عماليا كهانا كرمون[١٤] وشولاميت هارئيفن.

"لقد بدأت الأديبات الكتابة، بحماس كبير، عن موضوعات لم تعالج من قبل، أو ربما تطرق إليها الأدباء الرجال من وجهة نظرهم الذكورية، مثل علاقة البنت بأمها وأبيها، والثقافة النسوية، والعلاقات الجنسية، والأمومة، وذلك باستخدامهن لأدوات جديدة فى اللغة والأدب"[١٥]. وهى محاولات للتعبير عن ظهور جيل من المرأة المثقفة، جيل يحاول تأسيس نوع من الكتابة الأنثوية تتطرق إلى عالم المرأة من ناحية، وتعرض رؤيتها للقضايا الأخرى من ناحية أخرى. ولكن النظرة المجتمعية الثقافية للمرأة كأديبة والتقسيم الجنسى للإبداع ربما يظل عائقاً أمام هذه المحاولات.

كما أن المرأة كأديبة عندما تكتب عن قضايا سياسية؛ فإنها تكتبها من وجهة نظر أنثوية، مثلما فعلت الأديبة الإسرائيلية أورلى كاستل بلوم[١٦] فى روايتها **חלקים אנושיים** (أشلاء) ٢٠٠٢، التى كتبتها لتعبر كما تقول، عن فزع أم تحاول الحفاظ علي حياة أبنائها فى ظل أحداث الانتفاضة الفلسطينية الثانية، فحولت بيتها إلى ساحة من التدريبات، أخذت تعلم فيه أبناءها كيف ينبطحون أرضاً في حالة حدوث انفجار.

ومع هذا يمكننا القول بأن "المرأة الأديبة استطاعت أن تواجه ذلك التناقض بين هويتها الأنثوية والنظرة إلى الأدب كنتاج ذكورى. فكثير من الظواهر التى ظهرت فى الأدب النسوى كانت نتيجة لحل وسط بين الهوية الأنثوية وإملآت الفن القصصى بخصاله الذكورية... فقد احتارت المرأة فى بداية الأمر بين حاجتها للكتابة وحاجتها فى إقامة أسرة، علاوة على أنها ترددت فى اقتحام المجال القصصى خشية من نجاحها فى المواجهة، ومن فشلها أيضاً، باعتبارها مخلوقاً ضعيفاً تابع للرجل أحياناً، ومن النقاد الأدبيين أحياناً أخرى؛ فتنازلن كثير من النساء عن الإبداع القصصى منذ البداية"[١٧] حيث "كان الاعتقاد السائد لدى بعض الأديبات بأنه عند اقتحامهن لهذا المجال سوف يفشلن فشلاً ذريعاً لارتباطه بالتجارب الذكورية أكثر من التجارب الأنثوية"[١٨].

وفى حقيقة الأمر ، فإن مثل هذه الذرائع هى التى تحول دون إبداع المرأة، فكم من مرأة أبدعت وحاولت التكيف مع المتغيرات الجديدة التى تحدث فى العالم، والأدب العبرى يحفل بالكثير من الأديبات اللائى تعاملن مع قضايا ومشكلات المجتمع مثلما تعامل معها الأدباء، وإن اختلفن فى طريقة المعالجة والتناول، فهو أمر طبيعى يحدث بين الأدباء الرجال. فذريعة الأسرة كمعوق وما تؤدى إليه من (عدم التفرغ) وتبعية المرأة للرجل ووصف الأدب بأنه ذكورى، هى حجج واهية تدحضها المرأة ذاتها عبر الكتابة الإبداعية التى تستطيع أن تبثت فيها ذاتها وهويتها الأنثوية، إذا ما حاولت الإبتعاد عن مثل هذه الذرائع التى تحد من إبداع المرأة.

تقول الأديبة الإسرائيلية ايزاك دينسان[١٩]: (الكتابة سيدتى شىء غير مناسب للنساء، فليس لك ذلك، فهو ينتمى للعالم الذكورى وللثقافة التى أبدعها بصفة خاصة الرجال)... وهى أقوال تبرز عاملاً مهماً فى الفن القصصى النسائى: وهو فقدهن للبيئة الثقافية التى تشعرهن بأنهن يؤدين رسالة، والشك فى أن ما تكتبه المرأة المبدعة له أساس شخصى، علاوة على حياتهن السرية ومذكراتهن الشخصية. فمن المحتمل أن تمركز الأديبة حول ذاتها هو أحد أسباب اعتبار بعض الفن القصصى النسائى مذكرات كتبتها البطلة، لم تقصد أبداً نشرها ولكنها وصلت فى النهاية إلى أيدى القارىء؛ فهى تكتبها فى الغالب بضمير المتكلم وهو سبب آخر من أسباب الإشارة إلى أن ما تكتبه الأديبة موضوع شخصى"[٢٠].

مثل هذه الأقوال، هى التى دفعت بعض الأديبات الإسرائيليات، مثل يهوديت كاتسير، إلى التأكيد على وجودهن على الساحة الأدبية فى إسرائيل، فأنتجن أدباً يعبر عن مشكلاتهن وقضايا المجتمع. ليثبتن فى النهاية أن المعوق الأساسى أمام إبداع المرأة هو المرأة ذاتها؛ إذا ما أسلمت نفسها إلى مثل هذه الذرائع الواهية التى تحول دون إبداع المرأة.

ويؤكد الناقد الإسرائيلى يوسيف أورن على هذه المحاولات مستشهداً بأقوال الأديبة الإسرائيلية يهوديت كاتسير حينما قالت: "لقد حل فى العقد الأخير تغير ملموس فى الخريطة الأدبية فى إسرائيل؛ فالقطرات المعدودات من الكتابات النسائية صارت نهراً قوياً متدفقاً ومتعدد الاتجاهات والأصوات. فالكاتبات يكتبن بجرأة فى موضوعات لم تعالج من قبل"[٢١].

وكما تقول الباحثة الإسرائيلية حايا شاحام فإن "الأدب النسوى المعاصر يسعى إلى انقاذ المرأة من كونها دوماً تصور فى قالب الضحية. فالسلبية والضحية هما صور هادمة تدمر قوة النجاح الذاتى والإنتاج الأدبى للنساء. فليس مصادفة أن تحتج الأديبات على هذه المكانة التى تظهر بها المرأة فى الأدب الإسرائيلى، فقد أخذن

على عاتقهن؛ بكونهن أديبات منتجات؛ مسألة إسماع صوتهن بكل قوة. فتميزت كتاباتهن بوعى ذاتى وسخرية من مكانتهن الهامشية فى القصة... فالأديبات حاولن إعادة تشكيل أنفسهن وهويتهن، كما لو أنه صراع نسوى من أجل إسماع صوتهن عبر مقاومة للصوت الذكورى المهيمن فى الأدب الإسرائيلى"(٢٢)، الذى يحدد من هى المرأة وقضاياها التى يجب التطرق إليها من وجهة النظر الذكورية.

المرأة الإسرائيلية فى المجموعة الأدبية (آماستل) لعدنا شمش:

كتبت الأديبة الإسرائيلية عدنا شيمش(٢٣) هذه المجموعة القصصية (آماستل)، التى صدرت عام ٢٠٠٧ فى محاولة للتأكيد على أن هناك قضايا نسائية خالصة لا يمكن اعتبارها موضوعات ثانوية أو هامشية، وللتأكيد أيضاً على أن المرأة المبدعة تختلف عن الرجل المبدع حين تكتب، خاصة عن النساء. فتجاربها الحياتية تساعدها فى التعبير عن الواقع الذى تعيشه المرأة الإسرائيلية المهمشة، وتعانى منه طوال الوقت، فقضاياها المركزية قد تكون هامشية فى أدب الرجال.

لذا فقد واصلت شيمش الطريق الذى بدأته المرأة الأديبة فى إسرائيل نحو تشكيل هوية أدبية نسوية، تقترب فيها من مناطق تعبر من خلالها عن مشاكل المرأة الحقيقية فى المجتمع الإسرائيلى؛ فجاءت لنا بشخصيات نسائية متنوعة ومقهورة، ومختلفة عن بعضها البعض من حيث الواقع الاجتماعى الاقتصادى، بينما كانت العزلة والوحدة هما الرابط الوحيد الذى يربط بين كل شخصيات القصص الست لهذه المجموعة القصصية، وهو رابط تفوح منه رائحة الكآبة والحزن والموت، لاسيما وقد جاءت بطلات هذه المجموعة القصصية ما بين معيبة ومريضة وأرملة ويتيمة وهاربة ومقهورة ومعنفة، أى نساء غير مكتملات ينقصهن شيء ما، أو كما قالت الأديبة على لسان بطلة قصة **שיהאב** (شهاب) –إحدى قصص المجموعة– "**הרגל בלי נעל. הראש בלי שערות. האישה בלי מפתח** (قدم بلا حذاء، ورأس بلا شعر، وامرأة بلا مفتاح)(٢٤).

تبدأ المجموعة القصصية بقصة אמסטל (آماستل) التى تحكى فيها شيمش عن أم أرملة تعيش فى عزلة وتلتقى بابنها العالم الانطوائى الأعزب أسبوعياً. وذات مرة يذهبان إلى بار، وتشرب حتى الثمالة؛ وفى سكرها تبوح الأم لابنها بأسرارها الخاصة ومعاناتها مع العزلة –حيث ترملت مرتين– والألم الذى يعتصرها جراء هذه الوحدة. كما أن التقارب الحميمى بين الأم الأرملة وابنها كبير السن والأعزب، وتبادل نظراتهما الجنسية لبعضهما البعض؛ يبعث برائحة كريهة تشير إلى معاناة المرأة الأرملة مع حياة العزلة والوحدة. وقد آثرت شيمش أن تبوح البطلة بأسرارها، وهى سكيرة، بعدما احتست زجاجة كاملة من الخمر تسمى "آماستل"، فى إشارة إلى أن مثل تلك الأسرار لا يمكن أن تبوح بها المرأة وهى فى كامل وعيها.

وتحكى قصة התפנה קוד (حل شفرة) عن الانفصال المتواصل بين ابنة وأبيها الذى يحتضر، ودور الرجل فى حياة المرأة. وفى قصة תיתי מהבולה (تيتى مهبولة) لم تعان البطلة من عيب جسدى أو فقدان لعقلها، وإنما تعانى من افتقادها لحب الأم والأسرة، فهى طريدة لا تجد من يسأل عنها، فوجدت فى استصراخ الألم من خلال عض يدها منقذاً لها من آلآم الفؤاد الذى يفتقد حب بين والديها وأسرتها. ورغم تعرضها للاغتصاب فقد شعرت فيه بأهميتها، فظلت تبحث عن مغتصبها طوال القصة.

وفى قصة שיהאב (شهاب) تعرض شيمش لشخصية امرأة إسرائيلية من الطبقة المتوسطة، خرجت من بيتها عند الفجر لتستطلع أمراً مثيراً؛ فيغلق الباب خطأً، لتجد نفسها وحيدة ولاجئة عند بعض العمال الفلسطينيين لتتعرف على عالمهم، وتتحول إلى (لاجئة) أو هاربة من جسدها المعيب (شعرها المتساقط) وبيتها ومجتمعها، الذى لا يكف عن الصراع.

أما قصة ערבסקה (زخرفة عربية) فتجرى أحداثها فى بداية الانتفاضة الفلسطينية الثانية التى اندلعت فى الثامن والعشرين من سبتمبر عام ٢٠٠٠، وجاءت

فيها شيمش بامرأتين حبليين على وشك الولادة، إحداهما فلسطينية والأخرى إسرائيلية ترتبطان بعلاقة ود متبادل. ورغم ذلك فالعلاقة بينهما علاقة تقارب وبعد فى آن واحد، فهما تحملان فى بطنيهما عدم الراحة والأمان بسبب الصراع المتواصل. "وقد حصلت هذه القصة على المركز الأول فى مسابقة القصص القصيرة لدول حوض البحر المتوسط، والتى نظمتها اليونسكو عام ٢٠٠٢، باعتبارها قصة إنسانية رفيعة تعبر عن معاناة المرأة (الفلسطينية و الإسرائيلية) من الصراع"[٢٥].

وتختتم الأديبة الإسرائيلية عدنا شيمش مجموعتها بقصة כל נדריך (كل نذوره) وتعرض فيها لظاهرة العنف ضد المرأة من خلال زوجة صغيرة السن تتعرض للضرب والإهانات المستمرة من قبل زوجها العنيف، فتضطر للهروب مع طفلها الصغير. وهى قصة إنسانية تعكس التزايد المضطرد لظاهرة العنف ضد النساء داخل المجتمع الإسرائيلى فى السنوات الأخيرة من ناحية، ومواجهة العنف والوحشية وعدم الإنسانية فى الواقع المجتمعى الإسرائيلى من ناحية أخرى.

وكما يقول الناقد الإسرائيلى آريك جلسنار ، "اهتمت قصص هذه المجموعة بالشخصيات النسائية المهمشة وغير الطبيعية، كما أنها عكست مكانة المرأة الحقيقية داخل المجتمع الإسرائيلى، فالنساء فى هذه المجموعة مخبولات ومحتضرات ومقهورات. وقد حرصت الأديبة منذ البداية على ضرورة الاهتمام بهن وبحث مشكلاتهن"[٢٦].

هكذا آثرت شيمش أن تعرض لقضايا نسائية، ينظر المجتمع إليها على أنها قضايا هامشية. ويبدو أن شيمش تبكى حال المرأة نفسها داخل المجتمع الإسرائيلى، فماذا بقيت من مشكلات للمرأة بعد كل هذه المشكلات، فعالم المرأة المتصدع فى هذه المجموعة القصصية ملىء بالأمور غير الواضحة، لاسيما وقد امتلأت صفحات المجموعة بالكآبة والوحدة والحزن والحضور الغاشم للموت، سواء أكان الموت الذى لحق ببعض البطلات أم الموت الذى يلاحق ممن بقين على قيد الحياة.

ويمكننا القول، إن هذه القضايا التى فجرتها شيمش فى هذه المجموعة القصصية تؤكد من جديد على نقطة التحول التى بدأها الأدب الإسرائيلى مع نهاية الثمانينيات من القرن العشرين فى التوجه نحو القضايا الذاتية للإنسان. فلم تعد قضايا الدولة ومشكلاتها هى المحور الرئيس والمسيطر على كل الأعمال الأدبية كما كان فى فترة من الفترات، وهو أمر تؤكد عليه الناقدة الإسرائيلية دافنا شاحورى فى معرض تناولها لهذه المجموعة القصصية بقولها: "لقد استطاعت شيمش عبر الثراء اللغوى فى هذه المجموعة القصصية واستعراض قدرتها في التنقل بين مراحل لغوية مختلفة؛ بين لغة عامية ولغة راقية وغنية مستمدة من الأدب الكلاسيكى، أن تلامس عالم المرأة فى المجتمع الإسرائيلى. ويبدو أنها كانت على وعى بأننا بدأنا الابتعاد عن جيل الأدباء الذين تميزت كتاباتهم بلغة نرجسية وشخصية تخدم أهواءهم السياسية، واقتربنا فى ذات الوقت من ملامسة قضايا رئيسة ذات تأثير ايجابى فى الثقافة الإسرائيلية"(٢٧).

لقد حاولت شيمش أن تلفت الانتباه إلى عالم المرأة المنقوص الذى تكبت فيه مشاعرها، وهو عالم مليء بالفراغات، فكان حضور الطبيعة والحيوانات كوحدة واحدة فى غياب البشر –فى هذه المجموعة القصصية– محاولة لمليء تلك الفراغات "فالحيوانات والطبيعة وفصول السنة والزهور وما إلى ذلك مرآة لنفسية البطلة فمن خلالها يستطيع القارىء أن يلمس المشاعر المكبوتة لبطلات تلك القصص. فالحيوانات هنا تكمل مكان النقص... فهى حاضرة إنسانياً وواقعياً أكثر من حضور البشر ، فهم يذكروننا بالحوذى البائس لتشيكوف الذى لم يعد هناك إنسان يهتم بمحنته، باستثناء الفرسة التى تنصت إليه، وهو يحكى لها عن كل شيء"(٢٨).

ويمكننا عبر تحليل المضمون الفكرى لهذه المجموعة القصصية، أن نناقش قضايا المرأة الإسرائيلية (العلمانية)، التى تناولتها عدنا شيمش فى هذه المجموعة، عبر المحاور التالية:

أولاً: المعاناة النفسية للمرأة الأرملة:

كانت مشكلة المرأة الأرملة أولى القضايا التى تعاملت معها شيمش فى صدر مجموعتها القصصية من خلال قصة (آماستل)، التى عرت فيها بجرأة وعمق، المشكلة النفسية التى تعانى منها المرأة الأرملة، وجاءت لنا بزوجة فقدت زوجيها الأول والثانى ليئون وموردى، وهى تعيش حالة من العزلة والألم منذ أن فقدت والديها فى أحداث النازى. ويبدو أن مسألة فقد الأعزاء كانت ملازمة لهذه الزوجة منذ أن كانت فى السادسة عشرة من عمرها:

היא אבדה את הוריה שלה ואת אחיה. ואחותה. ודודיה. ונשותיהם. וילדיהם. והיא עוד לא בת שש עשרה(٢٩).

"فقدت والديها وأخوتها وأختها وأعمامها وزوجاتهم وأبناءهم، وهى لم تبلغ بعد السادسة عشرة من عمرها".

وقد آثرت شيمش أن تجعل من ظروف الحياة التى مرت بها هذه الأرملة عنصراً مهماً فى التكوين النفسى لهذه الشخصية، ومقدمة لحالة من الأرق والحزن والألم أثرت بشدة فى سلوكيات هذه المرأة، فالراوية تشير فى هذه القصة إلى الواقع السوداوى الذى تعيشه هذه المرأة الأرملة:

לה לא היתה אמא שתלמד אותה איך לבשל, איך לנהל משק בית, שתיתן לה כוחות ללדת ילד ולגדל אותו ולהתאלמן גבורה ולהתגבר על השבר ולהתחתן עוד פעם (٣٠).

"فلم تكن لديها أم تعلمها فنون الطبخ، أو كيف تدير شئون بيتها، أو تشد من أزرها وقت إنجاب طفل، وتعلمها كيف تربيه، أو كيف تكون أرملة تتغلب على معاناتها؛ وتتزوج مرة أخرى".

وهى خلفية اجتماعية تشير إلى الوضع السيىء للمرأة الأرملة فى إسرائيل، فالشعور بالوحدة لدى البطلة يرتبط بأحداث وقعت فى الماضى لاذنب لها فيها. وبعيداً عن زواج اليبوم(٣١) فى اليهودية؛ الذى يلزم الزوجة التى توفى زوجها بالزواج من أخيه، فإن المرأة تتأثر بشدة من مجريات الأحداث التى تمر بها فى حياتها، وهو الأمر الذى تنبه إليه الأديبة فى هذه القصة؛ لكونها امرأة تكتب بجرأة ووضوح عن مشكلة نسائية، قد لا يحسن الرجل الكتابة عنها أو معالجتها، فالرجل كزوج فى حياة المرأة شيء مهم للغاية، لا يستطيع الإبن أن يقوم بدوره مهما كان اهتمامه بأمه:

ממתינה לפרחים שטולי יושיט לה בבואו בחיוך אווילי, כאילו יש בקנייתם מעשה לא ראוי שגורם לו מבוכה שאינה בהירה לה לגמרי.. ככה היה מורדי עושה תמיד בימי ששי (٣٢).

"كانت تنتظر أن يجيء إليها ابنها تولى مبتسما ابتسامة ساذجة؛ يحمل فى يديه الزهور، ولكن يبدو أن شراء الزهور هو أمر لا يليق به، ويسبب له حيرة لايستحقها على الإطلاق. فهكذا كان يفعل موردى (زوجها) كل يوم جمعة".

وللتأكيد على أهمية الزوج فى حياة المرأة ومعاناتها بعد رحيله، فقد كان ولدها؛ الذى يبلغ من العمر ثلاثين عاماً ولم يتزوج بعد؛ بعيداً عنها ومنغلقاً على نفسه غير مدرك لآلآمها :

יש ביניהם אוקיינוס של זרות, במיוחד מאז שמורדי מת(٣٣).

"كان يفصل بينهما غربة شاسعة للغاية، خاصة منذ أن مات زوجها موردى".

والابن هنا كرجل لايقوم بدور الزوج، فالغربة التى تتحدث عنها الكاتبة هى تعبير عن الصراع بين رغباتها الأنثوية وبين الظروف المجتمعية التى حالت دون تحقيق هذه الرغبة، الأمر الذى أثر بالسلب فى حالتها النفسية؛ فرأت فى الخمر والتدخين بشراهة ملاذاً لوحدتها القاتلة:

היא שואפת מן הסיגריה שאיפה אחרונה, מרה וצורבת, מניחה לעשן להינשף מנחיריה כאילו היא דרקון כבוי. ובנה יחידה זה שלבו לב אבן, האם ידע אהבה של ממש? ואם ידע, האם צרבה האהבה בלבו? ואם כאב, כמה אנוש היה כאבו? (٣٤)

"كانت تدخن سيجارتها لأخر نفس مرير وحار، وتترك الدخان يخرج من منخريها وكأنما هى تنين ينطفىء. وابنها الوحيد الذى قسى قلبه، هل عرف حباً حقيقياً؟ وإذا عرف هل تدفق الحب إلى قلبه؟ وإن كان قد تألم، كم كانت قسوة ألمه؟.

تكشف هذه التساؤلات عن مرارة نفسية عميقة، فمهما كان اهتمام ابنها بها، فلم يغنها هذا عن حاجتها إلى الزوج، ورغم خيانة زوجها الثانى موردى، الذى رحل عنها فجأة، مع إحدى العاهرات –هكذا حكت لابنها وهى مخمورة– فيبدو أن ذلك أهون من رحيله عنها، لاسيما وقد جربت الوحدة بعد مقتل زوجها الأول والد تولى. وقد دفعتها هذه الوحدة والحياة المريرة إلى التردد على الحانات واحتساء الخمر:

יש לכם בירה אמסטל? כן? אז תביא שתיים צרדה אליו. טולי מחה, "אימא אני חושב ששתית מספיק", אך היא ענתה לו שאם הוא לא רוצה את הבירה שלו היא תשמח לשתות אותה במקומו(٣٥).

"ألديكم بيرة آماستل؟ نعم، فنادته قائلة، فلتأت لى بزجاجتين. ولكن تولى رفض قائلاً: أعتقد أنك شربت ما يكفى يا أمى، ولكنها أجابته إذا لم يرغب فى البيرة الخاصة به، فستكون سعيدة لتحتسيها بدلاً منه".

هكذا تهرب من وحدتها إلى خارج بيتها فالبيت الذى تعيش فيه بمفردها، يجسد انعزال المرأة عن العالم الخارجى، وانكفاءها عن ذاتها وانفصالها عن المجتمع. ولكنها لجأت إلى البارات رغبة فى الانفصال عن العالم المادى، فوجدت فى سكرها فرصة لكسر حاجز الصمت والكبت، الذى لازمها طوال سنوات عديدة؛ وهذيت بكلمات وأسرار لا يمكن لامرأة عاقلة أن تبوح بها لولدها:

טולי שומט את הגוף הרופס אל המושב האחורי... ונוהג אל ביתה במהירות. כל הדרך ראשה שעון על המסעד ועיניה עצומות, היא תוקעת מילים לתוך ראשו כמו שתוקעים מטבעות כסף אל תיבת חיסכון. תחילה היא ממלמלת אליו משפטים קטועים וחסרי היגיון, שברי מחשבות, מילים סדוקות מבולבלות מעורבבות בפרצי צחוק קצרים קובים לבכי כדרך השיכורים(٣٦).

"أسقط تولى جسدها الواهن على المقعد الخلفى للسيارة... وذهب بها إلى البيت مسرعاً. ولكنها أخذت تشحن رأسه بكلمات مثلما يشحن صندوق التوفير بالعملات النقدية. فى البداية أخذت تهذى إليه بعبارات مجتزأة وغير منطقية وأفكار منقوصة وكلمات متقطعة ومتخبطة ومتداخلة عبر ضحكات قصيرة تميل إلى البكاء كعادة السكارى".

وكشفت شيمش فى هذه القصة عن حاجة المرأة إلى إشباع رغباتها الجنسية، فهى غريزة فطرية، ففى كثير من الأعمال الأدبية التى كتبها الرجال، ظهرت المرأة كأداة لإشباع نزوات الرجل فحسب، وأهملت تلك الكتابات هذه الغريزة لدى المرأة.

وكما يقول بام موريث: "إن الأعمال التى ألفها ذكور كانت تميل إلى بناء شخصيات الإناث كموضوعات سلبية للنظرة الذكورية، وهى غالباً نظرة منحرفة تستمد المتعة من مراقبة الموضوعات الجنسية، ودائماً ما تصدر أحكاماً فى تلك الأعمال يجرى من خلالها تعليم النساء أن يخجلن من أجسادهن، وأن ينكرن نزعاتهن الجنسية، باعتبارها منافية للأنوثة، وغير شرعية، ومخجلة، لذا يمكن لكتابة النساء أن تعيد إصلاح هذا الخلل بالاحتفاء بالنزعات الجنسية للنساء والتعبير عن متعة الجسد الأنثوى وجماله دون خجل أو اعتذار"(٣٧).

وهو ما فعلته شيمش فى هذه القصة؛ حيث استخدمت الغريزة الجنسية فى التعبير عن التحول الذى يحدث فى حياة المرأة، وفى الرد على الأدب الذكورى الذى يتعامل مع المرأة كجسد فقط لا إنسان، ويبدو ذلك فى إظهار مدى حاجة المرأة كإنسان إلى الجنس باعتباره غريزة فطرية، فها هى تتخيل تولى ابنها فى صورة موردى زوجها المتوفى :

וכשהיטיב עליה את השמיכה הדקה היא נאחזה בצווארו, ריח חמוץ עלה מפיה, ואמרה לו בעיניים עצומות: "מורדי, אתה בא למיטה?"(٣٨).

"أمسكت برقبة تولى عندما وضع عليها بطانية رقيقة، حيث كانت تفوح من فمها رائحة كريهة، وقالت له وعيناها مغمضتان: (موردى، هل تأتى إلى السرير؟)".

ونلاحظ فى هذا المقطع، كيف عبرت الكاتبة عن الحالة النفسية التى تعيشها البطلة هنا، فهى تعانى حالة من الكبت؛ وتشعر فى عقلها الباطن بالشهوة الجنسية، وتنظر لولدها فى هذه الحالة على أنه رجل فحسب. وتمتلىء صفحات هذه القصة بالكثير من المشاهد التى تعبر عن قوة هذه الغريزة لدى المرأة، ويبدو أن شيمش تعتقد، مثل أغلب الكاتبات، أن هذه الغريزة الفطرية هى موطن قوة لدى المرأة، فإذا فقدتها فإنها تصبح ضعيفة وتعانى طوال الوقت من فقدها لمواطن قوتها، فحاجة المرأة إلى الجنس يشعرها بكيانها الأنثوى. وهو ما عبرت عنه هذه الأديبة من خلال إبراز لغة الجسد وقوته فى التعبير عن هذه الحاجة:

ביום חמישי אחרי הצהריים היא ירדה למרכז העיר וקנתה במחיר אחד שמלה שחורה קטנה והדוקה, מתעלמת ממבטיה המפקפקות של המוכרת(٣٩).

"ذهبت بعد ظهر يوم الخميس إلى مركز المدينة واشترت لها فستاناً أسوداً قصيراً وضيقاً، متجاهلة نظرات الريبة للبائعة".

والغريب فى الأمر أن التعبير عن حاجة المرأة الأرملة إلى إشباع رغباتها الجنسية، جاء من خلال مشاهد تجمع بين الأم وابنها الأعزب، ولا نستطيع أن نقول إنهما مارسا هذه العلاقة فى هذه القصة رغم امكانية حدوثها، ولكن عدنا شيمش آثرت أن تحذر من تجاهل تلك الغريزة الأنثوية، التى لا يمكن التحكم فيها، وهو أمر واضح فى تصرفات هذه المرأة الأرملة، وفى كل المشاهد التى جمعت بينها وبين ابنها الأعزب تولى:

היא ממשת את גוף הבקבוק... היא מטביעה נשיקת תודה חזקה על לחיו והוא מחזיר לה בנשיקה מרפרפת, לא מורגשת... אחר כך הוא מתיישב בסלון בכורסא של מורדי שעל יד קיר הזכוכית הפונה לגינה... היא מביטה חליפות בו ובכורסה, פוכרת ידיים, מופתעת מהעזתו, גאה בה בהסתר. טולי אינו קורא את מצוקתה(٤٠).

"أخذت تتحسس الزجاجة بيديها... ثم طبعت على وجنتيه قبلة شكر قوية، فبادلها بقبلة رقيقة باردة ... بعد ذلك جلس فى الصالون على كرسى زوجها الراحل موردى، الذى يقبع بالقرب من الحائط الزجاجى المطل على الحديقة، فأخذت تنظر إليه وإلى الكرسى بالتناوب ويديها متشابكتين، مفتونة وفخورة بجرأته فى داخلها، ولكن تولى لم يدرك محنتها ".

والملاحظ هنا أن شيمش تأتى إلينا بمشاهد تعبر عن الحالة النفسية للبطلة الأرملة من خلال علاقة تجمعها يابنها الأعزب وكبير السن، وهو أمر مقصود من قبل الأديبة، ربما للتحذير من أن مثل هذه الخطيئة قد تحدث بين الأم وابنها؛ فحالتهما متشابهة، وربما حدثت بالفعل دون الإشارة صراحة إلى ذلك، لا سيما وهما ينتميان إلى مجتمع علمانى متحرر، حيث تتوالى المشاهد فى هذه القصة للتعبير عن معاناة المرأة الأرملة وحاجاتها لإشباع هذه الرغبة، عبر التقارب الحميمي بين هذه الأم وابنها الأعزب:

כמה מרנין הדבר בעיניה: גבר משתין אצלה בבית. קול חיים עולה מעבר לדלת הסגורה. דלת השירותים נפתח וטלי יוצא(٤١).

"يا له من أمر مبهج فى عينيها: رجل يتبول فى بيتها، فقد دبت الحياة من خلف الباب المغلق. فتح باب المرحاض، وخرج تولى".

وتواصل شيمش التأكيد على معاناة هذه الأرملة النفسية فى كثير من المشاهد التى جمعت بينها وبين ابنها، وهى مشاهد جاءت أغلبها والبطلة مخمورة، رغبة منها فى استقراء العقل الباطن لهذه المرأة الأرملة التى تعبر عن حالتها بكل جرأة ووضوح مستتر خلف امرأة مخمورة تعبر عن حالة من الكبت، لا تستطيع التعبير عنها إلا من خلال اللا وعى . لقد أخذت ترسم لولدها صورة فى خيالها وكأنه يقول لها:

ביום ששי הבא אני רוצה לראות אותך שותה כהוגן, רוצה לראות אותך מזיעה, מעשנת, רוקדת, מסתחררת, צוחקת צחוק של שיכורים, ואני רוצה לראות אותך מזיע, מעשן, רוקד, מסתחרר, צוחק מעומק הלב(٤٢).

"أريد أن أراك يوم الجمعة القادم تشربين كما ينبغى، أريد أن أراك تتصببين عرقاً، تدخنين، ترقصين، تشعرين بالدوار، تضحكين ضحكة السكارى. وأنا أريد أن أراك تتصبب عرقاً، تدخن، ترقص، تشعر بالدوار، تضحك من أعماق قلبك".

هكذا، رغم أنها تحاول أن تفرض عليه هذه العلاقة الجنسية المحرمة بكل قوة، فإنه يدفعها ويشاركها الحفلات غير المعتادة عليها فحسب. بيد أن هذه المشاهد التى تجمع بين أم وابنها مقصودة من قبل الأديبة، فكان من الممكن أن تأتى لنا بعلاقة بين هذه الأرملة ورجل غريب عنها، ولكنها آثرت أن يكون الابن هو الطرف الآخر؛ لتبين لنا أن هذه الغريزة، التى تشعر فيها المرأة بأنوثتها، حقيقة قائمة لا يمكن تجاهلها، فقد أعمتها هذه الغريزة الأنثوية عن ابنها، ونظرت إليه كرجل فحسب. كما أن لخطورة هذه العلاقة التى تجمع بين أم وابنها، جعلت شيمش حريصة على صياغة

هذه النظرات الجنسية، وتلك المشاهد، وفى خلفيتها امرأة مخمورة فاقدة لعقلها، ولكن لا يعنى هذا أن أموراً مثل هذه لا تحدث فى حالات الوعى.

ومن ناحية أخرى، يبدو أن شيمش تدرك تماماً لغة الجسد فى حياة المرأة، فهى تعبر بقوة عن الهوية الأنثوية، فهى إحدى سمات الروح النسائية فى المجتمعات غير الملتزمة دينياً:

בשעה עשר וחצי בערב, כשטולי הגיע היא כבר הייתה מוכנה...הוא הביט בתימהון בשמלתה השחורה ההדוקה לגופה, בחגורת הלכה שרצעה את מותניה, בשערה השחור המורם מעלה, בשפתיה שנתחמו בקו אדום מבריק. הוא חייך אליה במאמץ. "את נראית טוב, אימא" היא שילבה את זרועה בזרועו, מוכנה ללכת, והוא נבוך והתחרט מעומק לבו על שהסכים לכל השטות הזאת[٤٣].

"فى العاشرة والنصف مساء عندما وصل تولى كانت مستعدة... فنظر إليها فى دهشة وهى ترتدى فستانها الأسود الضيق للغاية وتضع على خصرها حزاماً لامعاً، بينما كان شعرها الأسود مرفوعاً لأعلى، وشفتاها تبرقان بأحمر الشفاه. فابتسم إليها فى دهشة قائلاً: تبدين جميلة يا أمى، فتأبطت ذراعه مستعدة للخروج، بينما ارتبك هو وندم من أعماق قلبه على مجاراته لكل هذا الهراء".

ويعلق الناقد الإسرائيلى أريك جلسنار على هذه المشاهد قائلاً: "لا يمكننا تجاهل مثل تلك المشاهد: الابن وهو يجلس خطأً على كرسى الزوج الثانى للأم، والأرملة وهى تحتسى خمراً يدعى رعشة الجماع، وشفتا الأم وهى موصوفة بفحش مذهل... إن هذه القصة ليست بحاجة إلى (ضجيج)، فقوتها تكمن فى جرأتها التى تميزت بها حتى النهاية"[٤٤].

وهى قصة تؤكد على الهوية الأنثوية، بل تنبه إلى أن حاجة المرأة إلى الرجل أمر طبيعى؛ لا يعنى هامشية المرأة بقدر ما ينذر بحدوث انحرافات اجتماعية قد تؤثر

على القيم الأخلاقية لمجتمع يهمش المرأة ويعتبرها أداة من أدوات المجتمع الذكورى. وقد جاءت شيمش ببطلة تعانى نفسياً، وفى حاجة إلى الشعور بهويتها الأنثوية.

ثانياً: ظاهرة العنف ضد المرأة الإسرائيلية:

تبقى ظاهرة العنف ضد المرأة من القضايا التى يتعرض لها الأدب من آن لآخر، باعتبارها ظاهرة جديرة بدراسة أسبابها ودوافعها، الأمر الذى دفع الجمعية العامة للأمم المتحدة إلى تحديد يوم الخامس والعشرين(٤٥) من نوفمبر كيوم عالمى لمكافحة ظاهرة العنف ضد المرأة. وقد أشارت ميخال روزين، مديرة مراكز مساعدة المرأة المعنفة فى إسرائيل عشية هذا اليوم من عام ٢٠١٣، إلى معاناة إسرائيل من ظاهرة العنف ضد المرأة كإحدى الظواهر الاجتماعية الخطيرة، فقد كشفت معطيات جديدة عن ارتفاع معدلات الاعتداءات وأعمال التحرش الجنسى فى إسرائيل العام الماضى بنسبة ١٦%، حيث تقدمت حوالى ٤٠ ألف امرأة بشكوى كضحايا لاستخدام العنف ضدهن، وأكدت ربع المشتكيات عن تعرضهن لاعتداءات مستمرة من قبل نفس المعتدى وعلى مدار أعوام طويلة(٤٦).

وأشارت روزين إلى أن الكثير من النساء اللائى عانين من أعمال عنف واعتداءات جنسية لم يتقدمن بشكوى؛ بسبب الخوف من الفاعل أو الشعور بالحرج أو قلة الثقة بالنظام. وبناء على هذا، يبدو أن الأرقام الحقيقية غير الرسمية حول هذه الظاهرة مرتفعة للغاية، حيث زادت معدلات الجريمة والعنف وجرائم القتل والتحرش الجنسى وممارسة العنف ضد المرأة فى المجتمع الإسرائيلى فى السنوات الأخيرة بشكل ملحوظ. (٤٧).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هناك بعض الادعاءات التى تنسب العنف ضد المرأة فى إسرائيل إلى طائفة اليهود الشرقيين، وهى ادعاءات غير صحيحة كما تؤكد

الباحثة الإسرائيلية في علم الاجتماع بورباره سبيرسكي بقولها: "إن العنف ضد النساء في إسرائيل ليست ظاهرة خاصة بطائفة معينة، فهو ظاهرة اجتماعية بين كل الثقافات والقوميات داخل المجتمع الإسرائيلي"(٤٨).

لقد كان من الطبيعي، مع تزايد معدلات الإبداعات النسائية، أن تهتم الأديبات الإسرائيليات بظاهرة العنف ضد المرأة؛ كأهم القضايا النسائية التي تؤرقهن ويعانين منها. ولم تكن عدنا شيمش في منأى عن هذا الاستصراخ الأدبي النسائي، فأشارت إلى هذه الظاهرة في قصتين من قصص هذه المجموعة، وحاولت أن تشير إلى أن ثمة أسباب اجتماعية مثل الفقر أو التفكك الأسرى وراء تفشي هذه الظاهرة.

ففي قصة **כל נדריו** (كل نذوره) تحكي شيمش عن "روحما" تلك المرأة التي دفعتها إهانات زوجها المتكررة إلى الهروب والإقامة في خيمة قريبة من شاطىء البحر مع طفلها الصغير، وقد لاحظ "حنانيا" وهو يسير مع كلبه حالة هذه المرأة، وتساءل عن الأمر الذي دفع بها لتعيش وحيدة مع طفلها الصغير في هذا المكان ولاحظ أثر الضرب في وجهها وهي تسأله عن محل لتشترى منه لبناً لطفلها:

לחיה הימינית אכן הייתה חבולה ונפוחה, ושטף דם פנימי שכבר החל להיספח לבשרה צבע את עורה בגוונים של כאב(٤٩).

"كان خدها الأيمن مجروحاً ومتورماً، وقد بدأ نزيف الدم يغير من لون جلد بشرتها الذي بدا متورداً من شدة الألم".

وفي حديثه معها ذكرت أنها اضطرت إلى العيش في هذه الخيمة مع ولدها بسبب اهانات زوجها المتكررة، وأبيها من قبله:

"איזה מזל היה לי, ברחתי מהמכות של אבא שלי ונפלתי על בעל שלא הפסיק לתת לי מכות מהיום שהתחתנו. אתה תנחש מה שמו. רחמים קוראים לו, רחמים"...אבל האמת שלא בגלל זה ברחנו, אלא בגלל המכות שהוא נתן לחיים. סתם נתן לו, רק כי

הילד לקח כמה קוביות שוקולד בלי רשות. בשביליזה להרביץ? חיים בכה שכמעט נחנק אז החלטתי לברוח(٥٠).

"أى حظ كان من نصيبى. لقد أفلت من ضربات أبى، وكان من نصيبى زوج لم يتوقف منذ أن تزوجنا عن ضربى وإهانتى. لك أن تخمن اسمه، اسمه رحاميم، نعم يدعونه رحاميم... ولكننى لم أهرب من أجل ذلك، بل بسبب الضرب المبرح الذى تلقاه طفلى حاييم؛ لمجرد أنه أخذ قطعاً من الشيكولاته دون أن يأذن له. هل تتخيل لأجل هذا يتعرض لمثل هذا الضرب المبرح، فبكى حاييم إلى حد الاختناق؛ وعندها قررت الهروب".

ولعلنا نلاحظ أن البطلة فى هذه القصة تعانى من عنف زوجها، فى حين أن البطلة فى قصة (آماستل) السابقة تعانى من فقد زوجها، وكأن الرجل فى حياة المرأة هو مصدر السعادة والتعاسة فى آن واحد. فقد عانت البطلة الأرملة فى قصة (آماستل) من العزلة والغربة وهى تعيش بمفردها دون زوج. أما البطلة هنا فهى ترفض العيش مع زوجها الذى يعنفها، وتهرب للعيش فى خيمة على شاطىء البحر بعيداً عنه، وكأن الأديبة آثرت التأكيد على أن الرجل هو المتحكم فى مصير المرأة؛ فهى لا تستطيع الفكاك منه مع دفع الأديبات لصورة المرأة فى المقدمة، حتى وإن كانت هذه الصورة تتميز بالكآبة والحزن.

"فرغم الاهتمام الزائد بالشخصيات النسائية والتى دائماً ما تكون بطلة، فإن الرجل هو المتحكم فى مصيرها. ولا تفلح محاولات المرأة اليائسة فى تحرير نفسها، مما يؤدى إلى القبول بسلطة الرجل، فمعاناتها تجعلها تعتنق فكرة أن الرجل يفوقها قوة وحرية وتحكماً فى مصيرها"(٥١).

وتشير شيمش على لسان روحما فى هذه القصة إلى كثرة عدد النساء اللائى يتعرضن للعنف الجسدى على أيدى أزواجهن داخل المجتمع الإسرائيلى؛ وإهمال الدولة لهن رغم انتشار مراكز مساعدة النساء المقهورات، فقد كان عليها أن تنتظر حتى تدبر هذه المراكز مكاناً لها، حيث تقول:

"המדינה הזאת מלאה נשים כמוני, ובכל זאת צריך לחכות שיתפנה מקום, כאילו זה בית מלון בשיא העונה. מה שבטוח הביתה אני לא חוזרת" אמרה והעבירה שתי אצבעות זהירות לאורך לחיה החבולה([٥٢]).

"(هذه الدولة مليئة بنساء مثلى، ومع هذا يجب أن ننتظر حتى يخلو مكاناً، كما لو أننا نحجز في فندق فى أوج الموسم. كل ما أستطيع التأكيد عليه أننى لن أعود مرة أخرى إلى زوجى)، قالت تلك الكلمات وهى تشير بأصبعيها فى حذر إلى خدها المجروح".

وتحاول الأديبة هنا التأكيد على انتشار هذه الظاهرة وكثرة عدد المعنفات داخل المجتمع الإسرائيلى، الأمر الذى حال دون وجود مكان لروحما فى أحد مراكز المساعدة؛ فكان عليها أن تنتظر حتى يدبرون لها مكاناً، الأمر الذى جعل حنانيا يعرض عليها الاستضافة فى منزله:

אני גר שם למעלה במושב, לא רחוק מהצרכנייה, ואני רוצה להציע לך משהו. אשתי חולה מאוד והיא כבר הרבה זמן בבית חולים. יש לי בית גדול, יותר מדי גדול, וריק. עכשיו זה רק אני והכלב. תיקחי את הילד ותבואו בבקשה להיות אצלי כמה ימים. עד שתסתדרו([٥٣]).

"إننى أسكن هناك فى هذا الموشاف، وهو قريب من المجمع الاستهلاكى وأريد أن أقترح عليك أمراً ما. فزوجتى مريضة للغاية، ومنذ فترة طويلة وهى ترقد فى المستشفى. ولدى بيت كبير، كبير للغاية وخالياً، لا يعيش فيه سوى أنا وكلبى هذا. فلتأت أنت وولدك لتعيشا لدى عدة أيام حتى تدبران أمركما".

ويبدو أن الفقر، حسبما حاولت أن تقول شيمش، يعد من أسباب تفشى هذه الظاهرة داخل المجتمع الإسرائيلى:

יום אחד פיטרו אותו מהעבודה, ואף שמצא מקום אחר, כבר השבש אצלו משהו. איזו עננה השתכנה בראשו, וערב אחד הוא חזר הביתה והתחיל לצעוק... היא התרגזה והזכירה לו שגם היא עובדת ושהמשכורת שלה אפילו יותר גבוהה עכשיו משלו ושהיא תשלם את שכר הלימוד מהכסף שלה ולא משלו. רחמים התרגז עוד יותר ופניו האדימו, והיה ביניהם ריב גדול שכל השכנים שמעו. רחמים קם פתאום והתקרב אליה בזעם והרים את היד מעליה בתנועה מאיימת והוורידים בצווארו האדימו. היא התכווצה כולה ואחזה בבהלה בכרסה, וכשראה את התנועה הזאת המגוננת, הכה בעורפה מכה אחת חזקה ויצא מהבית בטריקת דלת ולא חזר עד שעה מאוחרת(٥٤).

"ذات يوم فصلوه من العمل، ورغم أنه وجد عملاً آخر، فقد ارتبكت لديه الأمور وسحابة ما حلت على رأسه. فعاد إلى البيت فى المساء وبدأ يصيح... فغضبت وذكّرته بأنها تعمل أيضاً وراتبها أعلى من راتبه الآن وأنها ستدفع مصاريف التعليم من نقودها، وليس من نقوده. فغضب رحاميم، ووقع بينهما شجار شديد حتى سمع الجيران أصواتهما، ثم قام فجأة واقترب منها فى غضب ورفع يده عليها مهدداً، فانكمشت، وأمسكت ببطنها، وعندما رأى تلك الحركة الدفاعية، ضربها فى مؤخرة عنقها ضربة واحدة وقوية وخرج مسرعاً من البيت، ولم يعد حتى ساعة متأخرة من الليل".

كما أن التفكك الأسرى مسألة تضرب بجذورها فى أعماق المجتمع الإسرائيلى وتساعد على تفاقم هذه الظاهرة، حيث لجأت روحما إلى العيش فى خيمة وفى مكان موحش، وعرضت نفسها للخطر، ولم تلجأ إلى أحد من أسرتها؛ لتفككها من ناحية، وخوفاً من وصول زوجها إليها من ناحية أخرى:

אז באמת לאן? חשבה בייאושה, לא לדפנה, לא לאבי, לא לחנה ושמואל, לא לדודה סרי. הוא יגיע לכל אחד מהאנשים האלה, קרוביה וידידה, מהר יותר מהרוח, ועוד יפגע בהם, חלילה(٥٥).

"فكرت يائسة، لن أتوجه إلى دافنا وشاؤول [أصدقاءها] ، ولا إلى أبى، ولا إلى حنا وشموئيل، ولا إلى العمة سيرى. فقد يأتى زوجى إلى كل فرد من هؤلاء وبأسرع من الريح، وربما يسبب لهم ضرراً لا قدر الله".

وتحكى روحما عن أسرتها قائلة:

"ביום כיפור אני אף פעם לא מתקשרת לאף אחד" התחכמה, "חוץ מזה, אין לי מי שידאג לי כל כך" צחקה במרירות. "אין לך משפחה?" חזר ושאל ובחן בהיחבא את תווי פניה המתקשים. היא משכה את שפתיה מטה. "בטח שיש לי. אבל מה שיש לי לא נקרא משפחה... וסיפרה לו איך מתה אמה כשהיא הייתה קטנה כל כך שאינה זוכרת אלא ריח נעים , אולי של בושם, וקול עמוק וצרוד מסיגריות ומאין ספור צעקות שהוחלפו בינה לבין אביה ומכל השירים ששרה, כי לאימא שלה היה קול קטיפה והיא הייתה שרה אפילו במועדוני לילה...אחר כך סיפרה לו שאחיה ברח לפנימייה ושכח אותה, ועד היום היא לא סולחת לו על שהפקיר אותה ככה לבדה בידיים של אבא שלה(٥٦).

"(فى عيد الغفران لا أتصل بأحد مطلقاً)، قالتها مازحة، ثم ضحكت بمرارة وقالت (كما أنه لا يوجد أحد يهتم بأمرى)، فقال لها (أليس لديك أسرة؟) فقالت (بالتأكيد لدى أسرة ولكن ما لدى لا يسمى أسرة)... وحكت له كيف ماتت أمها وهى صغيرة، ولم تتذكر إلا رائحتها الطيبة وصوتها الأجش المكتوم من فرط التدخين والصياح المتبادل بينها وبين أبيها، والأغانى التى كانت تشدو بها حيث كانت تغنى

فى الملاهى الليلية... بعد ذلك حكت له عن أخيها الذى هرب إلى مدرسة داخلية ونساها، فلن تغفر له حتى اليوم، أنه هجرها وتركها وحيدة تحت سطوة أبيها".

وتأكيداً على أن الفقر والتفكك الأسرى سببان رئيسان لتفشى ظاهرة العنف ضد النساء فى إسرائيل، تعرض شيمش فى قصتها **תיתי מהבולה** (تيتى مهبولة)، قصة فتاة تتعرض للاغتصاب، وقد سبق هذا الأمر قصة طويلة من الإهمال الأسرى لها. ويبدو أنها كانت تعانى من إعاقة ذهنية؛ الأمر الذى دفع أسرتها إلى تركها تهيم فى الشوارع دون ملاحظة أو اهتمام، فقد حال الفقر دون إيداعها إحدى المؤسسات التى ترعى مثل هذه الحالات فهى مكلفة للغاية:

כשהייתי קטנה וכבר משוגעת, אמרו לאימא שלי שלא צריך לשים אותה במוסד, חבל על הכסף, זאת לא עושה נזק לאף אחד, רק מסתובבת בשכונה... והיא ממשיכה וצועקת שאני שוברת לה את החיים(٥٧).

"عندما كنت صغيرة ومعتوهة، قالوا لأمى لا داعى من إيداعها المؤسسة، ففى ذلك خسارة مالية. وتجوالها فى الحى لا يضر أحداً... إنها لم تكف عن الصراخ بأننى كدرت عليها حياتها".

وتعتبر مشكلة الفقر من القضايا الشائكة التى تؤرق المجتمع الإسرائيلى، حيث أشار تقرير قدمه المدير العام لمؤسسة التأمين الوطني البروفيسور شلومو مور يوسيف إلى رئيس الدولة نهاية عام ٢٠١٣، إلى تفاقم ظاهرة الفقر في إسرائيل. "وأشار التقرير إلى أن عدد العائلات التي يعتبر دخلها أدنى من مستوى الفقر بلغ حوالي ٤٤٠ ألف عائلة في حين بلغ عدد المواطنين الذين يعيشون دون هذا المستوى نحو مليون و٧٥٠ ألف نسمة. وأشار التقرير إلى أن دخل أسرة واحدة من بين كل خمس أسر إسرائيلية يندرج تحت خط الفقر موضحا أن النسبة تصل إلى أكثر من أسرة من بين كل أسرتين في المجتمع العربي واليهودي المتدين، حيث يعود ذلك أساسا إلى

انخفاض معدلات العمالة بين النساء العربيات والرجال المتدينين"(٥٨).

لقد دفع الفقر هذه الأسرة إلى عدم الاهتمام بتلك الفتاة أو علاجها، فالأب كان مشغولاً فى عمله، والأم كانت تعاملها بقسوة وعنف، وتندب حظها بدلاً من رعايتها، فتركوها فى الشوارع ليعطف عليها البعض، ويسخر منها البعض الآخر، وليتلقفها الصبية بالحجارة ويطلقون عليها (تيتى مهبولة):

תיתי מהבולה הם קוראים לי. איך שאני עוברת על יד המתחת- לעמודים של השיכון, יוצאים משמה כל הילדים עם הנזלת מהאף והבלי נעליים ומתחילים לרדוף אחרי, רצים וצוחקים עלי שאני לובשת שמלה על שמלה, לפעמים אפילו זורקים עלי אבנים או חתיכות אדמה. הם חושבים שאני אפילו לא יודעת שאני משוגעת, אבל בטח שאני יודעת, טוב טוב אני יודעת. שרק יקלפו לי את הכאבים איפה שבוערים לי חזק, בידיים, בשדיים, בראש. עכשיו בבטן. שיקלפו כמו שמקלפים ביצה קשה או בצל ויראו שהלב שלי המוץ ומר, ראבי כמה כואב הכאב(٥٩).

"كانوا يدعوننى تيتى مهبولة، وكيف أننى كنت أسير أسفل الأعمدة، وكان الأطفال يخرجون من هناك والمخاط ينزل من أنوفهم، يرتدون نعالاً ممزقة ليطاردوننى ويسخرون من ارتدائى فستاناً فوق فستان. وأحياناً كانوا يلقون علىّ بالحجارة أو الحصى . كانوا يعتقدون أننى لست على علم بخبلى، ولكننى بالتأكيد أعلم بحالتى، أعلم جيداً. فلينزعوا عنى الآلآم، حيث تؤلمنى بشدة، فى يدى وصدرى ورأسى، والآن فى بطنى، فلينزعوا الآلام كما ينزعون القشرة عن البيضة المسلوقة أو البصل ليروا أن قلبى حزين ومرير، ربى كم هو مؤلم الألم".

حرصت الأديبة فى هذه القصة على سرد الخلفية الاجتماعية لهذه البطلة، فقد كان الفقر سبباً فى إهمال هذه الفتاة التى انقطعت عن الذهاب للمدرسة بعد عام أو

عامين، وسبباً فى ضياعها وتعرضها للاغتصاب. والغريب فى الأمر، أنها شعرت بوجودها فى الحياة بعد اغتصابها، لأنها كانت مهملة وكأنها لا بشر. لقد تعرفت تيتى على يكوف عامل المحارة، حيث كان يعطف عليها ويعاملها معاملة حسنة، ويقدم لها الطعام وهى جائعة:

הייתי רעבה, אז באתי ויקוב נתן לי מהלחם וגם חתיכה מהמלפפון, ועוד הוציא אחרי זה פיתה ואכלתי(٦٠).

"كنت جائعة؛ فأعطانى يكوف خبزاً وقطعة من الخيار، وبعد ذلك أخرج سميطاً فأكلت".

ويشير الطعام واسم هذه الفتاة إلى انتمائها إلى إحدى الأسر اليهودية الشرقية، كما أن هناك بعض الكلمات والجمل العربية التى أتت بها شيمش فى هذه القصة تشير إلى ذلك. مما يؤكد على ارتفاع نسبة الفقر بين الأسر العربية فى إسرائيل، الذى يعود إلى معاملة الدولة لهم والتفرقة بينهم وبين اليهود الغربيين، وكأنهم مواطنون من الدرجة الثانية.

كان ذلك مقدمة لما يمكن أن تتعرض له مثل هذه الفتاة من اغتصاب، حيث يأخذها يكوف بعد ذلك إلى حديقة جدتها، ويفعل بها الشر ويفقدها عذريتها، لتبقى تيتى ضحية أسرة فقيرة، وعنصرية دولة ومجتمع ينخر فيه التفكك الأسرى:

כשגמרנו לאכול הוא עשה גרפס חזק וניגב את הפה שלו בחולצה. ואחר כך קם והתקרב אלי קרוב ותפס לי ביד חזק ואמר, המיצה הייתה טעימה, הה? וסחב אותי מהר מאחורי הבית השני, איפה שהסבתא הזקנה עשתה לעצמה גינה עם נענע וריחן ועם העץ-לימון... יקוב שם אותי עם הגב לקיר ואני הרגשתי את השפריץ של הקיר דוקר לי בגב כמו קוצים. הרגליים פתאום השתתקו לי כשהוא שם את הפה שלו על הפה שלי בלי להגיד

כלום, וטעמתי את הטעם של הרוק שלו והשיניים שלו והלשון, והיה לו ריח חזק של זיעה וסיגריות, והפנים שלו, שהיה להם קצת זקן דקרו לי בפרצוף והרגשתי איך אני נעשית אדומה. ופתאום נהיה לי חם בראש ובאזניים, והבטן התחילה לרתוח לי מלמטה, ובפעם הראשונה בחיים שלי ידעתי שאני לא מהבולה, שאני משתתפת בעולם. אם יקוב הסייד, שהוא חזק בשכונה, לא שם לב לנשיכות שיש לי על הידיים וככה מנשק לי את הפנים והשדיים, אז אני בסדר, אני בסדר(٦١).

"عندما انتهينا من تناول الطعام، تكرع يكوف بقوة، ثم جفف فمه بقميصه، وبعد ذلك نهض واقترب منى للغاية، وأمسك يدى بقوة، وقال لى كانت البيضة لذيذة أليس كذلك؟ ثم سحبنى سريعاً إلى خلف بيت جدتى العجوز، إلى الحديقة التى تمتلكها. كانت مليئة بالنعناع والريحان وأشجار الليمون. وهناك جعل يكوف ظهرى إلى الحائط، فشعرت بخشونة الحائط كما لو أنها تطعنى فى ظهرى مثل الأشواك. وفجأة استرخت قدماى عندما وضع فمه على فمى دون أن ينطق بكلمة، فتذوقت لعابه وأسنانه ولسانه. كانت تفوح منه رائحة نفاذة من العرق والسجائر ، ولحيته التى كانت توخزنى فى وجهى، حينها أحسست بحمرة وجهى، وشعرت فجأة بسخونة فى رأسى وأذنى، وبدأت بطنى تهيج من أسفل، ولأول مرة فى حياتى أعرف أننى لست مهبولة، لأننى أشارك فى هذا العالم. فإن كان يكوف عامل المحارة، أقوى ما فى الحى،الذى لم يعبأ بعضى ليدى، يقبلنى فى فمى وثديىى، فأنا حينئذ بخير، أنا بخير".

هكذا شعرت تلك الفتاة التى تتعرض للاغتصاب بأهميتها فى هذه الحياة، فالخير الذى تراه فى عينيها، هو فاجعة وكارثة فى أعين الآخرين. الذين يرونها لا شيء، بينما هى إنسان يشعر ويتألم وإن كان مريضاً. وللأسف الشديد، شعرت بأهميتها فى

الحياة وأنها موجودة ومشاركة فيها، فقط من خلال الاغتصاب الذى تعرضت له:

ופתאום באו לי דמעות בעיניים והייתי בוכה בפנים. אבל יקוב לא מסתכל ולא עוזב אותי לרגע וכל הגוף שלו דבוק בגוף שלי. ואמרתי בלה, כמה טוב שעכשיו בדיוק הוא סוגר את העיניים וככה לא מרגיש שהשמלה שלי, הראשונה מהשלוש, מלוכלכת נורא. וזה פעם ראשונה בחיים שלי שאני נותנת למישהו לגעת לי בשמלה(٦٢).

"فجأة امتلأت عيناى بالدموع وبكيت فى داخلى. ولكن يكوف لم ينظر إلىّ ولم يتركنى لحظة فكان جسده كله يلتصق بجسدى. وقلت فى نفسى، كم هو حسن أن يغلق عينيه فى هذه اللحظة بالذات؛ حتى لا يرى كم هى متسخة تلك الفساتين الثلاثة التى أرتديها. فهذه هى المرة الأولى فى حياتى التى أسمح فيها لأحد أن يلمس فستانى".

وقد آثرت شيمش أن تأتى لنا بمشاهد الاغتصاب بالتفصيل لأهميته فى حياة البطلة، فهى تسرد ما حدث معها وكأنها تحكى عن أمر طبيعى فهى سعيدة بالاغتصاب، وتمنت ألا يرى فساتينها غير النظيفة فى هذه اللحظة المهمة التى تمثل نقطة التحول الرئيسة فى حياتها، حيث وجدت فى اغتصابها نوعاً من الإحساس بالوجود والأهمية، ووجدت فى معاملة أسرتها لها إحساساً بالعدمية واللا شىء:

קודם כל הוא הרים לי את השמלה הראשונה. ואחרי זה נתתי לו, רועדת כמו הכלב, להרים לי את השמלה האמצעית. אחרי השמלה השלישית הוא הוריד לי קצת את התחתונים המסריחים, אבל לא עד הסוף, ופתח את המכנסיים שלו ואמר לי בקול מרוד, תפתחי את הרגליים קצת, תיתי אני אעשה לך נעים, ואז כמו הסטירה שאבא שלי העיף לי, הרגשתי כאב אחד חזק עובר לי את

הבטן מלמטה למעלה כמו עקיצה או נשיכה, ורציתי לצעוק אבל הכאב עבר מהר ויקוב זז עלי ועשה קולות של משוגע עד שהפסיק בבת אחת, והדקירות של השפריץ הפסיקו לי בגב... אני נגבתי את הדם שפתאום היה לי בתחתונים וזרקתי אותם לפח אשפה ונשארתי בלי כלום למטה. רק עם השמלות(٦٣).

"قبل كل شيء رفع فستاني الأول، وبعد ذلك سمحت له، وأنا أرتعد مثل الكلب، أن يرفع عنى أيضاً الفستان الأوسط. وبعد أن رفع الفستان الثالث، جرد جزءاً من ملابسى الداخلية ذات الرائحة النتنة قليلاً، ثم نزع بنطاله وقال لى بصوت أجش، افتحى قدميك قليلاً، تيتى إننى أفعل بك شيئاً جميلاً، وحينئذ، تماماً مثل الصفعة التى تلقيتها من أبى، شعرت بألم قوى فى بطنى؛ من أسفل إلى أعلى، مثل لدغة أو عضة، ورغبت أن أصرخ، ولكن الألم مر سريعاً، وظل يكوف يتحرك من فوقى، مصدراً أصواتاً جنونية حتى توقف مرة واحدة، وتوقفت المحارة الخشنة عن وخزى فى ظهرى. بعد ذلك بدأت أجفف الدم؛ الذى ظهر فجأة بملابسى الداخلية، ولكنى ألقيت بها بعد ذلك فى صندوق القمامة وبقيت بدونها، وظللت مرتدية فساتينى فقط".

وفى الحقيقة، كانت شيمش، وهى تحاول التنقيب فى أسباب العنف الذى تتعرض له المرأة داخل المجتمع الإسرائيلى، شديدة الانتقاد وهى تجعل من الاغتصاب أمراً مقبولاً لدى بعض النساء ممن يهملهن المجتمع وتلفظهن الأسرة، ففيه يشعرن بوجودهن وأنوثتهن، ويستحسن فعل الشر بهن، فهو الفعل الذى ينتشلهن من العدمية واللا شيء. وفى ذلك استصراخ أدبى نسائى وتحذير للمجتمع من قبل شيمش، لا سيما وهى امرأة تدرك معنى الإحساس بالوجود عبر شيء ممقوت، فرغم أن يكوف قام بفعلته ومضى، فإنه أسر قلب هذه الفتاة، وأحسسها بوجودها وأهميتها وأنوثتها قبل كل شيء. فقد تلقفها للحظة ليشبع رغبته، ولم يتلقفها المجتمع ليحول دون وضاعته؛ فتقول تيتى فى هذه القصة:

וככה הייתי מסתכלת על יקוב מסייד, והוא עושה את עצמו שלא רואה אותי מרוב שהוא עסוק(٦٤).

"ظللت أنظر إلى يكوف وهو يعمل فى المحارة، بينما كان يتظاهر بأنه لم يرانى من فرط انشغاله".

ومع ذلك، ورغم إهماله لها، فكانت تشعر بالسعادة والهدوء:

וככה עד הערב הרגשתי טובה ושקטה כמו מים ובלב שלי קראתי יקוב יקוב, נהיית כמו קיפוד בלי הקוצים, ילדה בלי המכות, ואחרי שאכלתי בבית יצאתי החוצה מהר, אבל הסולם לא היה שם, וגם יקוב כבר לא היה שם. בטח גמר והלך(٦٥).

"كنت أشعر بالسعادة والهدوء التام حتى المساء، وكنت أنادى فى نفسى يكوف يكوف، كنت كالقنفذ بلا شوك وكنت أنا طفلة بلا قهر. وبعد أن تناولت الطعام؛ خرجت سريعاً إلى الخارج، لكننى لم أجد السلم هناك، وكذلك لم يكن يقوف هناك. بالتأكيد أنهى عمله ورحل".

ورغم أن يكوف فعل فعلته وذهب، فإن البطلة ظلت تبحث عنه:

הלכתי את כל הכביש כורכר מלמעלה עד למטה ועוד הפעם חיפשתי את יקוב. כל פעם שעברו על ידי עם אופניים חשבתי שזה הוא, והלב שלי התחיל לדפוק חזק(٦٦).

"سرت فى طريق وعر من أعلى إلى أسفل أبحث عن يكوف. وكلما مرت دراجة بخارية بجوارى ظننت أنه هو وكان قلبى ينبض بشدة".

كانت تيتى فى حاجة إلى من يهتم بها، شأنها مثل سائر أقرانها، ولكنها لم تلق هذا الاهتمام، فتركوها تتعرض للضرب والعنف، ولم يسأل عنها أحد من أفراد أسرتها إذا غابت عن البيت، فى الوقت الذى هرع فيه كل الجيران والأقارب للبحث عن طفلة اختفت ذات يوم، كما تقول تيتى فى هذه القصة:

יום אחד אחרי הצהריים היא נעלמה מהבית שלה. אימא שלה הוציאה את הגרון שלה אותו היום מרוב צעקות... עד שבסוף באו כל השכנות שלהם, והזקנה שתמיד הייתה יושבת בשמש בלי לזוז על כיסא מקש ככה מחממת את העצמות שלה, שמה את היד על הפה ובאו גם אבא של נתן וגם נתן והרבה ילדים וכולם הלכו לחפש את הילדה(٦٧).

"ذات يوم اختفت تلك الطفلة من بيتها، فجن جنون أمها من شدة الصراخ... وجاء كل الجيران حتى العجوز التى كانت تجلس فى الشمس دون أن تتحرك على كرسى خيرزان لتدفيء عظامها، هرعت مذعورة وجاء ناتان وأبوه وكثير من الصغار وذهب الجميع للبحث عن الطفلة".

وقد آثرت شيمش أن تعقد مثل تلك المقارنة بين تلك الطفلة التى تلقى كل الرعاية من أسرتها، والتى وجدت بعد ذلك فى سريرها نائمة، وبين تلك الفتاة التى أهملها المجتمع وتركتها أسرتها عرضة للعنف والاغتصاب، فوجدت ضالتها فى الاغتصاب. فذلك هو الأمر الوحيد الذى يشعرها بالوجود والهوية الأنثوية.

والملاحظ هنا أن شيمش كانت حريصة على عرض مشهد الاغتصاب على لسان البطلة، وكأنه مشهد يجمع بين رجل وامرأة يمارسان الحب معاً، تماماً مثلما فعلت فى قصتها (آماستل) وهى تعرض لنا مشاهد تفصيلية عن نظرات جنسية ولقاءات حميمية تجمع بين أم وابنها، وكأنها تجمع بين كل المتناقضات فى وصف البطلة لمشاهد اغتصاب وهى سعيدة، وفى وصف الراوية للقاءات حميمية تجمع بين امرأة أرملة وولدها الأعزب الكبير فى السن. وربما يرجع هذا إلى سببين:

١- تحاول الأديبة هنا لفت الانتباه إلى أن هناك قضايا شائكة ومهمة بالنسبة للمرأة، قد تكون مهملة من قبل المجتمع والأسرة، وإهمالها ينذر بوقوع كارثة مجتمعية تتمثل فى رغبة الأرملة فى ولدها هرباً من الوحدة والغربة القاتلة التى

تعيشها، ورغبة المغتصبة فى مغتصبها هرباً من إهمال المجتمع والأسرة لها ولمشكلاتها.

٢- حرصت الأديبة على عرض هذه المتناقضات فى هاتين القصتين (آماستل) و(تيتى مهبولة) من خلال امرأة مخمورة، وفتاة معتوهة، وكأنها تتستر وراء السكر والجنون، لأن اشتهاء أرملة لولدها لايمكن أن يصدر عن امرأة فى كامل وعيها، والسعادة التى شعرت بها الفتاة المغتصبة لا يمكن أن تشعر بها فتاة عاقلة.

ثالثاً: موقف المرأة الإسرائيلية من الصراع الفلسطينى- الإسرائيلى:

تظهر فى هذه المجموعة القصصية كإنسان يعيش فى منأى عن هذا الصراع ولا يعبر عنه، ففى قصتى **שיהאב** (شهاب) و**ערבסקה** (زخرفة عربية)، ارتبطت المرأة الإسرائيلية بعلاقات ود مع الفلسطينيين، وظهر التقارب بين الطرفين بعيداً عن واقع الصراع الذى ظهر فى خلفية هذه العلاقة دون أن التعبير عنه بصورة مباشرة. وقد حاولت شيمش أن تسوق لنا فكرة التعايش بين الجانبين، وكأنها تتعامل مع هذا الصراع بمفهوم الإنسانية فحسب.

وقد آثرت شيمش أن تظهر لنا أن ثمة علاقات طيبة تجمع بين الطرفين من خلال امرأة إسرائيلية تحل ضيفة، أو بالأحرى لاجئة، لدى مجموعة من العمال الفلسطينيين فى قصة **שיהאב** (شهاب)، وهى نفسها ترتبط بعلاقة حميمية وودية مع امرأة فلسطينية راحت ضحية رصاصات الصراع، فى قصة **ערבסקה** (زخرفة عربية)، إبان الانتفاضة الفلسطينية الثانية عام ٢٠٠٠. فالمرأة الإسرائيلية، وكذلك الفلسطينية – هكذا حاولت أن تقول- هما قصة واحدة يعيشان فيها بهوية واحدة؛ هي الألم والخوف من المجهول.

من هنا حرصت شيمش فى هاتين القصتين أن تبتعد عن واقع الصراع بكل تفاصيله وأسبابه، وصاغت قصتيها تحت عنوان الإنسانية فحسب، وابتعدت عن

الصراع الذكورى، إن صح التعبير، الذى يخلف الدمار والقتل وسفك الدماء، وهو صراع أتت به فى خلفية المشاهد الإنسانية التى جمعت بين الجانبين، وقدمت لنا نموذجاً للمرأة التى ترفض الصراع والعنف، وتسمو بالإنسانية فوق كل اعتبار، خاصة فى قصتها (زخرفة عربية) التى حصلت على المركز الأول فى مسابقة القصص القصيرة لدول حوض البحر المتوسط والتى نظمتها اليونسكو عام ٢٠٠٢، باعتبارها قصة تسمو بالإنسانية وتضعها فوق كل الآيديولوجيات، من خلال علاقة وطيدة ربطت بين امرأتين حبليين، أحدهما فلسطينية والأخرى إسرائيلية، تبادلا معاً علاقات الود والمحبة، فتقول دانا وهى الراوية فى هذه القصة:

חלימה נדיבה להפליא. מעולם לא באה אלי בידיים ריקות. אם אין לה תאנים על העץ, היא מביאה לי שקדים גדולים מרים בקליפתם הירוקה והשעירה. וכשחולפת עונת השקדים היא מביאה לי צנצנת גבוהה ובה זיתים כבושים, גדולים כעיניים שחורות, או בקבוק קוקה קולה ובו שמן זית סמיך שעינו כעין הירקן(٦٨).

"كانت حليمة تتسم بالكرم بشكل مثير للعجب. فلم تأت إلىّ أبداً بيد خاوية، فإذا لم تثمر أشجارها تيناً، كانت تأتى لى بلوز كبير مرير فى قشرته الخضراء المشعرة. وعندما ينتهى موسم اللوز، كانت تحضر لى جرة كبيرة مليئة بزيتون أسود مخلل وكبير، أو زجاجة كوكا كولا مليئة بزيت الزيتون الأخضر السميك".

ومن جانبها كانت المرأة الإسرائيلية تبادلها علاقة الود، وقد استمرت هذه العلاقة على هذا النحو من المودة والحب بين الأثنتين:

קראתי לחלימה לבוא לשתות איתי ממיץ התפוחים שהתחלתי למזוג לכוסות(٦٩).

"دعوت حليمة للحضور كى نتناول معاً عصير التفاح الذى بدأت أصبه فى الأكواب". وتمتدح دانا هذه المرأة الفلسطينية دوماً، فهى ترى فى عملها الشاق نوعاً من الصلابة والتحدى للظروف التى تعيشها هذه المرأة الفلسطينية:

עוד דברים רבים עלי ללמוד מכוח העמידה של האישה הלאה היושבת לצדי בשמלה הרקומה(٧٠).

"هناك أمور كثيرة كان علىّ أن أتعلم منها صلابة تلك المرأة التى تجلس بجوارى وهى ترتدى فستاناً مطرزاً".

كانت حليمة تعمل خادمة لدى هذه المرأة الإسرائيلية، وبعيداً عن الصورة النمطية الشائعة عن العرب والفلسطينيين فى الأدب العبرى المعاصر، التى تضع مصداقية شيمش فيما تطرح على المحك؛ فإن هذه المرأة الإسرائيلية كانت تبادل حليمة الحب والعطاء وتعطيها نقوداً بسخاء، ولم يعكر صفو هذه العلاقة الطيبة إلا الصراع بين الطرفين الذى يبدو واضحاً فى خلفية هذا المشهد الإنسانى بينهما، عبر الإذاعة التى تبث دوماً أخباراً عن العنف المتبادل بين الطرفين، وكأنهما يعيشان فى مكان آخر بعيداً عن تلك الأحداث:

שוב נורה חייל בנצרים. טנק מרכבה עלה על מטען צד בציר פילדלפי. שלושה פלסטינים חמושים נפצעו בחילופי אש עם צה"ל. צרור יריות נורה אל שכונת גילה בירושלים(٧١).

"مرة أخرى أطلقت النيران على جندى فى الناصرة، وانفجرت عبوة ناسفة فى دبابة من نوع مركافا عند محور صلاح الدين، وجرح ثلاثة فلسطينيين مسلحين فى تبادل لإطلاق النار مع الجيش الإسرائيلى، وإطلقت دفعة من النيران فى اتجاه حى جيلو بالقدس".

هكذا، بدت مشاهد الصراع المستمر فى خلفية الصورة التى تجمع بين هاتين السيدتين الحبليين، فهما تعيشان، أو هكذا حلمت شيمش، فى منأى عما يحدث وفى نفس الوقت لا تملكان إلا الصمت والتعجب، كما تقول الراوية:

חלימה איננה אומרת דבר. בינתיים גם אני שותקת. כמה זמן עוד נוכל לשתוק. הצצתי בה שוב מזווית העין, מנסה לנחש את עצמת מחשבותיה. האם ייתכן שבין שתינו, בינתיים, הכל בסדר?... הנחתי את כף ידי הפשוטה על כרסי, מנחמת את התינוק החבוי בתוכה נחמות שווא(٧٢).

"لم تنطق حليمة بكلمة واحدة. والتزمت أنا أيضاً الصمت فى تلك الأثناء. فكم من الوقت نستطيع الصمت. لقد اختلست النظر إليها من زاوية عينى فى محاولة لتخمين فى أى شيء تفكر. فهل من الممكن أن يكون الأمر بيننا جيداً فى تلك اللحظات؟ ... أرحت يدى المنبسطة على بطنى، مواسية ذلك الطفل القابع بداخلها مواساة بائسة".

ولعلنا نلاحظ هنا القلق من المستقبل، الذى تعبر عنه شيمش من خلال امرأتين حبليين أحدهما إسرائيلية والأخرى فلسطينية، فالخوف من المجهول فى ظل هذا الصراع المتواصل؛ مسألة تؤرق الأمهات الثكالي اللائى فقدن أولادهن فى صراع لم ينته بعد. وقد دفعها هذا الموقف والخوف من المجهول الذى ينتظر وليدها، إلى التعبير عن موقفها الرافض لهذا العنف والصراع المتبادل بين الطرفين من خلال نزع الملصقات التى تحوى عبارات الصراع والتى يحرص بعض الإسرائيليين على اقتنائها، فهذا أقصى ما تستطيع أن تفعله:

באחרונה גם איבדתי את הבושה. אתמול כשעליתי לאטי במדרגות לקומה שלנו, תלשתי שתי מדבקות מהדלת של משפחת שוורץ, שתיים מלבניות של חברון מעתה ועד עולם ולא זזים מן הגולן, ובחנייה קרכתי שתיים מהפגוש של איזו מכונית ישנה, אחת של אין לנו על מי לסמוך אלא הקדוש ברוך הוא ואחת של עקירת יישובים קורעת את העם. את הסטיקר של כל אישה וכל

בת מדליקות נרות שבת השארתי לפעם אחרת, כי הוא סירב בעקשנות לרדת(٧٣).

"أخيراً تخليت عن الخجل. فعندما كنت أصعد أمس درجات السلم ببطء، فى طريقى إلى طابقنا؛ نزعت ملصقين كانت أسرة شفارتس تضعهما على الباب، ملصقين مستطيلين أحدهما مكتوب عليه (الخليل من الآن وللأبد) والآخر مكتوب عليه (لن ننسحب من الجولان). وفى الجراج مزقت ملصقين من على ممتص صدمات [إكصدام] إحدى السيارات القديمة، أحدهما مكتوب عليه (لا نعتمد إلا على الرب المبارك) والآخر مكتوب عليه (إخلاء المستوطنات يمزق الشعب). ولكننى أبقيت على ملصق يدعو كل أم وفتاة أن تحافظ على شموع السبت لمرة قادمة لأنه كان يصعب نزعه".

ورغم العبارات التى نزعتها دانا تعبر عن تشدد بعض التيارات داخل المجتمع الإسرائيلى فيما يتعلق بحل الصراع، فإنها تشير أيضاً إلى قضايا شائكة ومعقدة، وربما آثرت شيمش أن تأتى بهذه العبارات تعبيراً عن ثقافة الصراع التى مازالت تضرب بجذورها فى المجتمع الإسرائيلى، وتحول دون حل له. ولم تنس شيمش الإشارة إلى التيار الدينى الذى يقف حجر عثرة أمام أية مفاوضات جدية بين الجانبين لاعتبارات دينية –فيما يتعلق بالأرض– يؤمن بها المتدينون المتشددون ولا يستطيعون التنازل عنها. وهو واقع تنظر إليه المرأة الإسرائيلية بنظرة الخوف من المجهول، الأمر الذى دفع دانا إلى التعبير عن رفضها لهذا الجو الخانق من خلال محاولاتها هى وزوجها البحث عن مكان جديد يعيشان فيه بعيداً عن هذا الصراع الذى لا يخلف إلا مزيداً من الدمار، والقتل وفقد الأعزاء:

הכול הולך ומשתנה. שוב יש ריח שריפה באוויר. בשבוע שעבר נורה מטח אש קצר אל אחד מבתי השכונה, ובערבים, אחרי שרונה הולכת לישון, דורון ואני שבים ודשים בלחש בצורך הדחוף לעבור מכאן למקום אחר(٧٤).

"كل شيء يتغير. رائحة حريق مرة أخرى فى الهواء، ففى الأسبوع الماضى أطلقت دفعات من النيران تجاه أحد بيوت الحى. وفى كل مساء وبعد أن تذهب رونا [ابنتها] إلى النوم نجلس أنا ودورون [زوجها] نتحدث فى همس عن ضرورة الانتقال من هنا إلى مكان آخر ".

كما أن فكرة التعايش، التى تطرحها شيمش، طلت برأسها أيضاً فى قصة (شهاب) من خلال امرأة إسرائيلية خرجت فجراً لتستطلع أمراً خارج بيتها، فإذا بالباب يغلق خطأً بفعل الهواء والرياح. وبعد أن أصبحت وحيدة بلا مأوى، تضطر إلى المبيت حتى الصباح لدى مجموعة من العمال الفلسطينيين دون أن يؤذها أحد منهم، حيث كانوا يعملون فى ترميم منزل جارها البروفيسور أرنون يافين الذى توفى فى بداية الشتاء وباع أبناؤه المنزل لمشترى يجرى فيه بعض التعديلات.

وقبل هذه الليلة العصيبة التى مرت بها، كانت هذه المرأة الإسرائيلية تتابع هؤلاء العمال الفلسطينيين الأربعة وتتبادل معهم التحية والسلام. كما أنها تطلب المساعدة منهم دون رفض:

כשגבהה ערמת הספרים, היא שאלה את אחד הפועלים, החסון והגבוה שבהם, אם יוכל לעזור לה לסחוב את הספרים עד למדרכה. הוא הניף על כתפו את הארגז העולה על גדותיו כאילו היה טנא של ביכורים והניח אותו ליד השער(٧٥).

"عندما ارتفعت كومة الكتب سألت أحد العمال، وهو أقواهم وأكثرهم طولاً، إن كان يستطيع مساعدتها فى نقل هذه الكتب إلى الرصيف. فرفع الصندوق الممتلىء عن آخره على كتفه وأوصله حتى البوابة".

وهم أيضاً كانوا يطلبون منها المساعدة دون أن ترفض:

כל השבוע עבדו הפועלים ברעש גדול מבוקר עד ערב. אחר צהריים אחד נקש הצעיר, הנמוך מכולם על דלתה וביקש ממנה

במבוכה נייר טואלט. היא נתנה לו שני גלילים וגם קופסה קטנה עם עוגיות סומסום. אחר כך הופיע על מפתנה הבחור הגבוה שעזר לה לסחוב את הספרים ושאל אם אפשר לטעון את הנייד שלו אצלה כי פתאום אין להם חשמל. "ברצון" ענתה לו(٧٦).

"كان هؤلاء العمال يعملون طوال الأسبوع ويثيرون ضجيجاً من الصباح وحتى المساء. وفى الظهيرة طرق أصغرهم وأقصرهم طولاً بابها، طالباً فى خجل ورق تواليت. فأعطت له بكرتين وكذلك علبة صغيرة مليئة بالفطائر. بعد ذلك ظهر على عتبة بابها ذلك الشاب الطويل الذى ساعدها فى نقل الكتب، وسألها إن كان من الممكن أن يشحن هاتفه المحمول لديها لأن الكهرباء انقطعت لديهم فجأة. فأجابته (بكل سرور)".

وتستمر مشاهد الود التى جمعت بين الطرفين وأتت بها شيمش فى هذه القصة، حيث يدفع الصقيع هذه المرأة الإسرائيلية إلى الذهاب إلى هؤلاء العمال الفلسطينيين لتجلس معهم حول حلقة النيران التى كانوا يشعلونها، وتتبادل مهم الحديث:

מגע כף רגלה ברצפה הקפואה העביר לאורך גופה סכינים של כאב. היא דידתה אל השער של ארנון, הדפה אותו ביד רועדת והתקרבה אל הזרדים המתפצפצים באש... איבראהים מוזג מעט נוזל שחור ומהביל לכל אחת מכוסות הקלקר, אחר כך שב וממלא כל אחת בתורה עד שפתה. הניחוח המתוק והטוב מעורר מחדש את הרעב שכרסם בבטנה בשעה שישבה על המחצלת בפתח ביתה. הוא מושיט לה את הכוס בזהירות, לבל ייכוו אצבעותיה והיא מחייכת אליו(٧٧).

"شعرت بسكاكين من الألم عند ملامسة كف قدميها للأرضية المتجمدة، فأخذت تتهادى إلى بوابة بيت أرنون ودفعتها بيدها التى ترتعش واقتربت من الأخشاب

المشتعلة للتدفئة... كان إبراهيم يصب قليلاً من سائل أسود يتصاعد منه البخار فى كوب كل واحد منهم. ثم عاد بعد ذلك وملأ كل كوب على حدة حتى نهايته. فأثارت هذه الرائحة الطيبة واللذيذة الجوع لديها مرة أخرى فقد كانت تشتمها وهى جالسة على الحصيرة أمام بيتها. فقدم لها إبراهيم كوباً بحذر حتى لا يلامس أصابعها، فابتسمت له".

وقد حرصت شيمش أن تكسر حالة الود المتبادل بمشهد من مشاهد الصراع، فمثلما فعلت ذلك فى قصة (زخرفة عربية) عبر الأخبار التى سمعتها حليمة ودانا عبر الإذاعة الإسرائيلية، فقد فعلت ذلك أيضاً حينما كانت تجلس تلك المرأة الإسرائيلية مع هؤلاء العمال الفلسطينيين الأربعة، فالأخبار التى تنقلها الصحف تبدد هذه العلاقة التى تجمع بينهم فى هذه القصة، وتجعل من فكرة التعايش المشترك أمراً صعباً:

מתנחלים השחיתו עצי זית בכפר ערבי לפני המסיק, ניסרו ללא רחם את כל ענפיהם. בתחתית הכתבה מודפסת תמונה רבועה של אישה בגלבייה שחורה שחיגאב לבן מלופף על ראשה וכתפיה: ידה האחת על לחיה, האחרת שלוחה אל גדמי הענפים ועיניה קרועות...איראן מציגה לראווה את טילי שיהאב החדשים שלה במצעד גדול ברחובות טהראן(٧٨).

"أفسد مستوطنون أشجار الزيتون الخاصة بإحدى القرى العربية قبل حصاده، واقتطعوا بلا رحمة كل فروعها. وفى أسفل التقرير، كانت هناك صورة مربعة لامرأة ترتدى جلباباً أسود، ويتدلى من رأسها حجاب أبيض على كتفيها: تضع يداً على خدها واليد الأخرى تمسك ببقايا الفروع المنزوعة، بينما تمتلىء عيناها بالدموع... [وهناك خبر آخر يقول] إن إيران تستعرض بفخر صواريخ شهاب الجديدة فى عرض كبير بشوارع طهران".

هكذا يحول التخريب والعنف والقتل وسفك الدماء دون هذه الفكرة، فكرة التعايش بين الطرفين، وهى نفس الفكرة التى طرحها سامى ميخائيل أيضاً فى روايته (حمائم فى ميدان ترافلجر). ويبدو أنها فكرة محكوم عليها بالفشل منذ الوهلة الأولى فى ظل هذه الخلفية الطويلة من القتل والعنف والكراهية. فكما قتل البطل الفلسطينى/الإسرائيلى ذات الهوية المزدوجة فى رواية ميخائيل، قتل كذلك داوود فى هذه القصة، وهو أحد أفراد العمال الفلسطينيين الأربعة الذين ارتبطت معهم هذه المرأة الإسرائيلية بعلاقات ود واحترام؛ ليقضى مقتله على أية فرصة من شأنها أن تكون بادرة أمل. لقد قتله الجنود الإسرائيليون عند أحد الحواجز، وهو فى طريقه إلى المستشفى ليطمئن على زوجته التى أنجبت طفلتهما الأولى، كما تقول شيمش على لسان الراوية:

"איפה דאוד" היא שואלת ומניחה את כוס הקלקר על האדמה. הם שותקים. "איפה דאוד" היא שואלת שוב. איבראהים בולע את רוקו ואומר, "בבית חולים" היא מזדקפת ושואלת בחשש, "מה קרה לו?", "באמצע העבודה קיבל טלפון דחוף" הוא אומר וקולו חלול. "הודיעו לו שאשתו מתחילה ללדת והוא מיהר לחזור הביתה." לקח אותה לבית החולים" היא שואלת. "לא" הוא עונה", "ירו בו במחסום". בקושי עולה בידה לשאול למה. איבראהים שותק רגע ארוך, מבטו מתעמם, כאילו עיוורון פתאומי מחשיך מולו את המראות ורק עיני רוחו עוד מראות לו אותם: דאוד רץ, מכניס את היד לכיס להוציא את הטלפון שעוד פעם מצלצל, החייל מרים את הנשק ומכוון. "ירו בו לפני שהספיק לדעת שנולדה לו הילדה" אומר איבראהים(٧٩).

"وضعت الكوب البلاستيكى على الأرض ثم سألت (أين داوود؟)، فصمت الجميع ولكنها سألت مرة أخرى أين داوود. فتنهد إبراهيم قائلاً إنه فى المستشفى.

فوقفت وسألت فى خوف، ماذا حدث له؟ فأجابها بصوت حزين (أثناء العمل تلقى مكالمة عاجلة على هاتفه، حيث أبلغوه بأن زوجته بدأت فى الولادة فأسرع للعودة إلى المنزل. فسألت: (هل أخذها إلى المستشفى؟) فأجاب (لا. لقد أطلقوا عليه النار عند الحاجز الأمنى)، فسألت بصعوبة عن السبب. صمت إبراهيم للحظة طويلة، وأسودت الدنيا من حوله كما لو أنه أصيب بالعمى فجأة وقال: أسرع داوود وأدخل يده فى جيبه ليخرج هاتفه الذى أخذ يرن مرة أخرى، فرفع الجندى سلاحه وصوب تجاهه. لقد أطلقوا عليه النار قبل أن يعرف أنه أنجب طفلة".

وهى الطفلة التى أطلقوا عليها (شهاب)؛ وهو نفس الاسم الذى اختارته شيمش عنواناً لهذه القصة، ربما تعبيراً عن تعاطفها مع أبيها الذى راح ضحية صراع لم ينته بعد.

وقد قتلت حليمة أيضاً فى قصة (زخرفة عربية)، بعدما ذهب الجنود الإسرائيليون إلى بيتها، ودمروه إبان الانتفاضة الفلسطينية الثانية، كما تقول شيمش على لسان الراوية أيضاً:

אני מתקשרת לדורון ואומרת לו. הוא שועט במכוניתו ברחובות ירושליים, אני מביטה מבעד לחלון הגדול, עוקבת בעיני אחרי שני כלי הרכב הצבאיים השועטים בגבול הוואדי, מבחינה ממרחק בברזלים השחורים שדוקרים את השמיים בקומה השנייה בביתה הלא גמור של חלימה. מתי תלד את ילדה השישי? ומה תלד, בת או בן? חלימה לא תבוא עוד אל ביתנו. אולי כשתשכך הסערה, אראה אותה שוב עולה בוואדי בין הסלעים האפרפרים... על שולחני המאובק בסלון, בקערת החרס הכחלחלה שקניתי פעם בבית לחם, עוד נחות חמש פגות תאנים מעופשות(٨٠).

"كنت أتصل بدورون لأخبره، فوجدته يعدو بسيارته بسرعة فى شوارع القدس، فنظرت عبر النافذة الكبيرة لأستطلع الأمر فوجدت مركبتين عسكريتين يهرعون تجاه

مرتفعات الوادى، ولاحظت من على بعد الأسياخ الحديدية للطابق الثانى من بيت حليمة الذى لم يكتمل بناؤه مرتفعة عالية. وتساءلت متى تلد حليمة طفلها السادس؟ وماذا ستلد ولداً أم بنتاً؟ حليمة لن تأتى مرة أخرى إلى بيتنا. ربما عندما تهدأ العاصفة أراها مرة أخرى تصعد الوادى بين الصخور الرمادية... فعلى مائدتى التى يملؤها الغبار بالصالون، وفى الصحن الخزفى الأزرق الذى اشتريته ذات مرة من بيت لحم، بقيت خمس ثمرات من التين المتعفن".

وهكذا بقيت ثمرات التين التى أحضرتها لها حليمة قابعة فى الصحن، لم تلق بهم دانا فى صندوق القمامة، متأثرة بموت صديقتها الفلسطينية، مثلما تأثرت الراوية بمقتل داوود فى قصة (شهاب).

والملاحظ هنا شيوع فكرة (مقتل البطل) فى الأعمال التى تتناول الجانب الإنسانى فى الصراع بين الفلسطينيين والإسرائيليين، ففى هذه الحالة فإن موت البطل يعفى الأديب الإسرائيلى، الذى يبدى تعاطفاً ما –أو هكذا يتصور– من الحرج فيما يتعلق بموقفه الإنسانى من الصراع. ف(مقتل البطل)، أو أحد طرفى الصراع يشير إلى عدة نقاط، وهى:

(١) طرح فكرة التعايش الإنسانى بين الطرفين، ما هى إلا محاولة من الأديب الإسرائيلى، للتغطية على ثقافة العنف التى تسيطر على المجتمع الإسرائيلى بصفة عامة، والجنود الإسرائيليين بصفة خاصة. و(مقتل البطل) هنا يعفيه من مواصلة طرحه لهذه الفكرة من ناحية، ويجعله فى نفس الوقت كأديب قام بدوره الإنسانى من ناحية أخرى. كما أن فكرة الإنسانية التى يبديها بعض الأدباء الإسرائيليين فى أعمالهم الأدبية هى فكرة شائعة ولكنها غير منصفة. وعلنا نذكر قصة (الأسير) التى كتبها الأديب الإسرائيلى ساميخ يزهار فى أعقاب حرب ١٩٤٨، وفيها طرح موضوع تعاطف الجندى الإسرائيلى مع الأسير العربى وهما فى طريقهما للسجن، وتأرجح الجندى ما بين إطلاق سراح الأسير العربى لدواع إنسانية وبين تسليمه

للسجن، وقد ترك الأديب النهاية مفتوحة لتخمين القارىء دون أن يوضح مصيره هل قتل؟ أم سجن؟ فقد كان هدفه إظهار الجانب الإنسانى فى الجندى الإسرائيلى فحسب. وربما حاولت شيمش أيضاً إظهار الجانب الإنسانى فى الشخصية الإسرائيلية التى تتميز بالعنف والروح العدوانية. وهى محاولات أدبية مكشوفة؛ تهدف إلى تجميل وجه إسرائيل القبيح فحسب.

(٢) صعوبة حل الصراع، فى ظل التراكمات التاريخية له، والأحداث المتبادلة بين الجانبين، وتعنت بعض التيارات الدينية المتشددة داخل المجتمع الإسرائيلى فى مسألة حل الصراع لاعتبارات دينية، وغير ذلك، يحول دون تبنى فكرة واضحة أو موقف واضح من الصراع المتواصل بين الجانبين.

(٣) تبقى استقلالية الأديب الإسرائيلى استقلالية جزئية فقط، فهو هنا يخضع لمتطلبات "الأنا الجمعى" وليس "الأنا الفردى"؛ أى أنه وإن كان على قناعة برفض الصراع ومقته وسأمه باسم الإنسانية، فإنها قناعة تتعارض مع الواقع الذى يعيشه. وبالتالى تبقى الإنسانية التى يتحدث باسمها محل شك وريبة تجاه نواياه الحقيقية.

ولعل الصورة النمطية الشائعة عن العربى الفلسطينى فى الكثير من الأعمال الأدبية العبرية التى تتناول الصراع من منظور إنسانى تؤكد على الملحوظة السابقة، ففى قصتى (شهاب) و(زخرفة عربية) اللتين تحدثت فيهما شيمش عن موقف المرأة الإسرائيلية من الصراع الفلسطينى الإسرائيلى، وطرحها لفكرة التعايش السلمى بين الجانبين، لم تختلف تلك الصورة النمطية الشائعة عن العربى فى الأدب الإسرائيلى منذ قيام دولة إسرائيل وحتى الآن، فهى نفس الصورة لدى أكثر الأدباء صهيونية وتشدداً ضد مسألة حل الصراع ورفع الغبن عن الجانب الفلسطينى، لا سيما ونحن فى القرن الحادى والعشرين، وقد صدرت هذه المجموعة القصصية فى عام ٢٠٠٧. مما يعنى أنه لا يمكن التسليم قطعاً بثبات هذه الصورة السلبية فى الأدب

الإسرائيلى إلا لدواع صهيونية تتمحور حول تهميش الفلسطينى أو تغييبه أو كليهما معاً، ووضعه فى مكانة أدنى وأقل من الفرد الإسرائيلى من ناحية، وضبابية موقف المرأة الإسرائيلية من الصراع من ناحية أخرى. ففى قصة (زخرفة عربية) التى تباكت فيها دانا الإسرائيلية على مقتل حليمة على أيدى قوات الجيش الإسرائيلى، كانت حليمة تعمل خادمة لدى الإسرائيليين، وكان زوجها يعمل فى كل المهن الحرفية:

כך נודע לנו כי שבעלה של חלימה זגג... היא עוד לא גילתה לנו אז כי לעומאר יש כשרונות מגוונות שניתן לנצלם בעת הצורך, וכי הוא אינסטלטור כשיש סתימה בכיור, רצף כשהמרצפות מתרופפות וצבע כשהקירות מתלכלכים... בגדיו בלויים ומטונפים"(٨١).

"علمنا أن زوج حليمة يعمل فى إصلاح وتركيب الزجاج، ولكنها لم تخبرنا أن لعمر زوجها قدرات حرفية متنوعة يستطيع أن يستغلها وقت الحاجة، فهو سباك عندما يكون هناك انسداد فى حوض المطبخ، ومبلط عندما ينهار البلاط، ونقاش حينما تتسخ الحوائط... كما كانت ملابسه رثة وقذرة".

ولم تختلف أيضاً صورة حليمة التى ارتبطت بعلاقة ود وصداقة مع المرأة الإسرائيلية التى تأثرت بشدة لمقتلها:

משמלתה נודף ריח חריף לעתים נעים ולעתים לא נעים. בחצר ביתה אין כבשים או עזים, כך סיפרה, ובכל זאת תמיד דבוק לבגדיה ולשערה ריח עז של צמר כבשים או גבינת עזים(٨٢).

" كان فستانها ذى رائحة نفاذة، مرة طيبة ومرة كريهة، ففى فناء بيتها لا يوجد خراف أو ماعز، هكذا تقول، ومع ذلك فدائماً ما تلتصق بملابسها وشعرها رائحة قوية خاصة بصوف الخراف أو جبن الماعز".

وفى قصة (شهاب) تصف شيمش أحد العمال الفلسطينيين بنفس الصورة الشائعة عن العربى الفلسطينى فى الأدب الإسرائيلى:

שערו של אברהים שחור ומקורזל ושיניו חבולות, בגדי העבודה שלו קרועים ומלוכלכים(٨٣).

"كان شعر إبراهيم مجعداً وأسود، وأسنانه مشوهة، وملابسه التى يعمل بها ممزقة ومتسخة".

وبالتالى، كان ينبغى على شيمش كأديبة إسرائيلية تتطلع إلى السلام أن تتبنى أسلوباً آخر تعبر فيه عن حلمها فى التقارب بين الطرفين تبتعد فيه عن الأساليب والمضامين الأدبية القديمة التى تظهر الفلسطينى فى قالب معين لا يتغير، وهو ما تؤكد عليه عادا أهارونى فى ضرورة أن يكون هناك دوراً فاعلاً للأديبات الإسرائيليات فى تغيير مناخ الصراع قائلة: "يجب على النساء المتطلعات إلى السلام، ويأملن فى عالم بلا حرب؛ خلق أساليب أخرى أكثر حداثة. فطبيعة النساء تحتم عليهن النضال عبر وسائل الإبداع والثقافة"(٨٤).

ولكنها على هذا النحو، الذى أظهرت فيه العربى الفلسطينى بنفس الصورة النمطية القديمة والشائعة لدى أكثر الأدباء تشدداً، أخلت برؤيتها للصراع، وجعلتها محل شك وريبة، كما أنها وضعت مصداقيتها كأديبة على المحك. فإن كانت هناك رغبة حقيقية فى رفض السياسة الإسرائيلية المتعنتة وقبول الآخر، فينبغى عليها نبذ الصور الأدبية التى تشوه الاخر، ويتعامل بها الإسرائيليون مع القضية الفلسطينية والتى تظهر فى أدب الرجال.

وعلى هذا الأساس يمكن القول، إن موقف المرأة الإسرائيلية، كما عرضته الأديبة الإسرائيلية عدنا شيمش من الصراع الفلسطينى الإسرائيلى، يبدو غير واضح ويكتنفه الغموض. ففى هذه الصورة النمطية ما يتعارض مع التعاطف الإنسانى الذى حاولت أن تظهره الكاتبة فى العلاقات الودية التى جمعت بين الجانبين. ولكننا نستطيع أن نفسر هذا التناقض، بالتأكيد على أن الإنتاج الأدبي والفنى، خاصة فى إسرائيل، لا يمكن أن يجري بمعزل عن المجتمع والبيئة، فالمبدع محكوم، إلى حد بعيد، بمحيطه

الذي يعيش فيه، ويكون جزءاً منه يبادله التفاعل أخذاً وعطاءً، وتأثّراً وتأثيراً، فهو يتأثر بالبيئة الثقافية التى يعيش فيها، ويتفاعل معها ويكون جزء من هذا التكوين الثقافى. وبمعنى آخر، فإن الأديب الفرد هو جزء من التكوين الثقافى للمجتمع الذى يعيش فيه. "وبالتالي فإنه يمكن القول إن استقلالية الأديب ما هى إلا استقلالية جزئية فقط"(٨٥).

رابعاً: نظرة المرأة الإسرائيلية إلى الرجل:

رغم اهتمام الأديبة الإسرائيلية عدنا شيمش بمشكلات المرأة فى هذه المجموعة القصصية، وإبرازها للنساء الغارقات فى المحن، واهتمامها الزائد بالشخصيات النسائية المعيبة، فإن الرجل فى هذه المجموعة القصصية هو المتحكم فى مصير المرأة، فلم تفلح محاولات المرأة اليائسة فى تحرير نفسها من سلطة الرجل واللجوء إليه، فمعاناتها تجعلها تسلم بفكرة أن الرجل يفوقها قوة وحرية وسلطة، مما يعنى أن محاولات الانفلات من السلطة الأبوية التى ظهرت فى بعض الأعمال النسائية الأخرى قد باءت بالفشل.

ويمكن إرجاع تقبل المرأة لسلطة الرجل لعدة أسباب(٨٦):

١- اعتقاد المرأة أن أمنها منحة من الرجل، وهى علاقة خضوع.

٢- اعتقاد المرأة أن حريتها مرهونة بالرجل، وهى علاقة تسلط.

٣- اعتقاد المرأة أنها موضع رغبة من الرجل وتمثل علاقة توافق.

والمرأة فى هذه المجموعة القصصية فى حاجة إلى الرجل ولا تستطيع العيش بدونه كما ظهر فى قصة (آماستل) من خلال المعاناة النفسية للمرأة الأرملة. والرجل هو الملاذ والملجأ كما ظهر فى قصتى (شهاب) و(كل نذوره)، وهو المنقذ لها من إهمال الأسرة والمجتمع كما فى قصة (تيتى مهبولة). ومن هنا فالمرأة فى حاجة إلى الرجل وإن كان عنيفاً، فهى تهرب من عنفه كما حدث مع روحما فى قصة (كل

نذوره) وتلجأ إلى بطشه كما حدث فى قصة (تيتى مهبولة) حيث تبحث البطلة عن مغتصبها الذى جعلها تشعر بالحياة، وبكينونتها فى هذا العالم المتجاهل لقضيتها ولوجودها.

وبعيداً عن الصورة السلبية التى ظهرت للرجل فى بعض الأعمال الأدبية النسوية الأخرى، فإن المرأة لدى شيمش كائن بشرى معيب أو ناقص، لا يكتمل إلا بوجود الرجل، وهذا ما يفسره النقصان النفسى والاجتماعى الذى عايشته بطلاتها فى هذه المجموعة القصصية.

وللتأكيد على هذه النظرة، كان الرجل فى قصة (كل نذوره) مثالياً مع زوجته التى تحتضر، فرغم أنها فى غيبوبة كاملة لن تفوق منها كما أبلغه الأطباء، فإن حنانيا الزوج يحرص على الاعتناء بها وزيارتها يومياً:

בכל זאת הקפיד לדבר אתה בכל ביקוריו, שאל אותה לשלומה, העביר לה דרישות שלום חמות שתמר מוסרת בשבילה בכל יום, וגם הילדים מוסרים(٨٧).

"بالرغم من هذا، كان حريصاً على الحديث معها والسؤال عن سلامتها فى كل زياراته، وكان ينقل لها يومياً تحيات تامار الحارة [جارتهما]، وكذلك الأبناء".

كما كان هذا الزوج مخلصاً، فرغم أنه استضاف لديه روحما وطفلها، تلك المرأة المقهورة الى هربت من عنف زوجها، فقد حافظ على إخلاصه لها وأحسن من إكرام زوجته تاماه، وهو يشيعها إلى مثواها الأخير، وأحسن الإعداد للجنازة واستقبال المعزين، وكان خائفاً من ذلك اليوم الذى رحلت فيه زوجته:

כל יום טרדה אותו המחשבה: כשתמה לא תהיה עוד, מה יעשה בבית הגדול הזה לבדו? (٨٨)

"كان يزعجه دوماً هذا التفكير: عندما ترحل تاماه، ماذا سيفعل بمفرده فى ذلك البيت الكبير".

وهكذا فالمرأة فى حاجة إلى الرجل فى الحياة وعند الممات. وكذلك الرجل فإنه فى حاجة إلى المرأة عند الضرورة، فهى علاقة تكاملية كما أرادت أن تبين شيمش فى قصة **התפנה קוד** (حل شفرة)، ففيها كان الزوج مريضاً لا يتحرك، أنفاسه فقط هى التى تشير إلى أنه على قيد الحياة، ولا يجد من يساعده سوى زوجته:

מתחננת אליו בקול רך שירים את ידו כדי שתוכל לדחוק אותה לשרוול, שיפתח את הפה, אפילו לכדי סדק, כדי שתוכל להכניס אל לועו הממאן עוד כף מרק, שיזיז את הראש טיפ-טיפה לצד שמאל, כן ככה כדי שתוכל לגלח לו את זיפי הזקן בלי לפצוע את בשרו(٨٩).

"كانت تتوسل إليه بصوت خافت أن يرفع يده لكى تستطيع أن تدخلها إلى الكم، أو يفتح فمه ولو قليلاً، حتى تستطيع أن تعطى له ملعقة أخرى من الحساء، أو يحرك رأسه بمقدار ضئيل إلى اليسار، نعم هكذا، حتى تستطيع أن تحلق له نبت لحيته دون أن تجرحه".

إنها لم تكتف بذلك فحسب، بل فعلت ما هو أصعب من ذلك:

היא החליטה לעשות לו אמבטיה. בעמל רב הפשיטה אותו מבגדיו, הסירה את החיתול מחלציו ודחקה את גופו הרופס אל המים החמימים(٩٠).

"لقد قررت أن تساعده على الاستحمام، فجردته من ثيابه بصعوبة بالغة، ونزعت الحفاضة من منطقة العانة، ثم دفعت جسده النحيل نحو المياه الدافئة".

وفى قصة (تيتى مهبولة)، رغم حقارة يكوف وسوء صنيعه وهو يغتصب فتاة مريضة، فإنه أشعرها بالوجود فى مقابل الإهمال الذى لاقته من أسرتها، وأشعرها بأنوثتها فى مقابل تعامل المجتمع معها على أنها مهبولة. وهكذا صار يكوف المغتصب الشرير ضرورة فى حياة تلك المرأة، لا غنى عنه، فظلت تبحث عنه طوال القصة:

יקוב איפה אתה. רציתי שעוד הפעם תלחץ לי את הגב לשפריץ של הקיר על יד העץ של לימונים של סבתא שארגיש את הפה שלך על הפה שלי.. ויהיה לי נעים(٩١).

"يكوف يكوف أين أنت. لدى رغبة هذه المرة أن تضغط ظهرى ليلامس خشونة الحائط بالقرب من شجرة الليمون بحديقة جدتى، وأشعر بك وأنت تقبلنى، سوف أكون سعيدة بذلك".

وفى بحثها عنه، تكمن هنا الرمزية فى حاجة المرأة إلى الرجل، فلا يعتقد أبداً أن تبحث المغتصبة عن مغتصبها حباً وعشقاً، ولكنها مبالغة من شيمش للسخرية من الوضع الهامشى المهين الذى كانت تعيشه تلك الفتاة التى تتعرض للمذلة والعنف والضرب والإهمال من قبل أسرتها والمجتمع، حتى وإن كانت مريضة، فهى أقرب إلى الرعاية والاهتمام من الظلم والنسيان. كما أن صورة الرجل الأب فى هذه القصة كانت إيجابية أيضاً، فأمها وإن كانت تضربها دوماً وتمشط شعرها بقوة، وتصرخ فى وجهها وتضربها بالعصا، فإن تيتى كانت تهرب منها إلى الأب:

למה אבא שלי שותק על כל זה, למה. אמרתי לו פעם, תגיד לה שתפסיק, אבל הוא כל היום עסוק בפרנסה. הוא לא מרביץ לי אף פעם, זה נכון(٩٢).

"لماذا يا أبى تصمت عن كل هذا لماذا. قلتها له ذات مرة، فلتقل لها أن تكف عن هذا، لكنه كان طوال اليوم مشغولاً باكتساب لقمة العيش... كما أنه لم يضربنى ولو مرة واحدة. هذا صحيح".

وتؤكد هذه النظرة المختلفة إلى الرجل لدى عدنا شيمش، إلى القول على أن اختلاف الرؤى والتجارب التى تمر بها المرأة أو الأديبة لا تجعل للرجل صورة نمطية واحدة فى الأدب النسوى. فرغم اتهام الرجل بكل المعوقات التى تسببت فى عدم حصول المرأة على حقوقها، حتى على المستوى الأدبى فى إسرائيل، وظهور المرأة

فى مكانة هامشية فى الأدب الذكورى، ونضال المرأة من أجل الحصول على مكانة لها على خريطة الأدب الإسرائيلى، فإن حاجة المرأة إلى الرجل تفرض نوعاً من التوجهات المعتدلة فى تقديم صورة الرجل لدى المرأة الإسرائيلية. "لذا، فإذا أردنا أن نربط بين ما تعبر عنه المرأة أدبياً وبين مكانتها الاجتماعية بصفة عامة، فعلينا أن نأخذ فى الاعتبار أن معظم الأديبات لم يعنين بالإجابة أو الرد على الشارع الإسرائيلى وعلاقته بهن. كما أن أدبهن لم يكن أدب صراع أو احتجاج كما نجد فى بعض من الفن القصصى النسائى بأنحاء العالم، بل هو أدب يحاول أن يكون حاضراً، بعد أن خرج فى النهاية من وراء الستار وانطلق فى المقدمة وأعلن (نحن هنا)"(٩٣).

الخاتمة

مما سبق نستطيع استخلاص النتائج التالية:

١- كافحت المرأة الإسرائيلية كأديبة من أجل إيجاد مكانة لها على خريطة الأدب العبرى المعاصر، واحتلت الصدارة فى فترات عديدة منذ ثمانينيات القرن العشرين، وحاولت الاقتراب من قضايا نسوية مهمة، قلما يتعرض لها الأدب الذكورى.

٢- تظل العوامل السياسية والتاريخية والاجتماعية والدينية سبباً فى هذه المكانة المتدنية للمرأة الإسرائيلية. فمكانة المرأة اليهودية فى الشريعة، وكذلك دورها الهامشى فى الحركة الصهيونية، وصراعها المجتمعى للتخلص من السلطة الأبوية هى أمور تلقى بظلالها على أزمة المرأة داخل المجتمع الإسرائيلى.

٣- نجحت الأديبة الإسرائيلية عدنا شيمش من خلال مجموعتها القصصية (آماستل) فى إلقاء الضوء على قضايا نسوية خالصة، مثل الرغبة الجنسية والعنف والاغتصاب والحاجة إلى الرجل، وأكدت على أن التجارب الحياتية التى تمر بها المرأة تساعدها فى حالات الإبداع الأدبى، كما أن الفوارق الطبيعية والاجتماعية

بين الجنسين، تؤكد على اختلاف الرؤية التى تكتب بها المرأة المبدعة عن تلك الرؤية التى يكتب بها الرجل المبدع.

٤- صورت شيمش شخصيات هذه المجموعة القصصية ما بين معيبة ومريضة وأرملة ويتيمة وهاربة ومقهورة ومعنفة، وذلك لكى ترمز إلى النقصان النفسى والاجتماعى الذى تعايشه بطلاتها فى المجتمع الإسرائيلى، وحاولت التنقيب فى أسباب المشكلات التى تتعرض لها المرأة الإسرائيلية، مؤكدة على أن الدولة لم تقم بواجبها الاجتماعى تجاه المرأة، رغم تشدقها بالمساواة بين الجنسين.

٥- كان موقف المرأة الإسرائيلية من الصراع الفلسطينى الإسرائيلى غير واضح، فهو موقف متذبذب غير حاسم، ويأتى تناول شيمش له، كمحاولة لإظهار الجانب الإنسانى فى المرأة فحسب. فلم تعلن شيمش صراحة رفضها للصراع والعنف غير المبرر تجاه الفلسطينيين.

٦- تؤكد الصورة النمطية السلبية التى ظهرت بها الشخصية الفلسطينية فى هذه المجموعة القصصية على أن البيئة الثقافية التى ينشأ فيها الأديب هى جزء لا يتجزأ من تكوينه الثقافى، ومن ثم فإنه يضع مصداقيته على المحك، ويضفى ضبابية على موقفه الحقيقى تجاه الصراع.

٧- على الرغم من أن الرجل هو أداة للعنف ضد المرأة فى القصص النسائى، فإنه شديد التأثير عليها، فالعنف لا يبرر استغناء المرأة عن الرجل، فهى فى حاجة له، وهو فى حاجة إليها، والقضايا المجتمعية المشتركة بينهما لا تعنى انفصالهما كليةً.

٨- يبقى العنف ضد المرأة داخل المجتمع الإسرائيلى ظاهرة جديرة بالدراسة والتحليل، ومحاولات إسنادها إلى طوائف بعينها مثل الطائفة الشرقية، هى محاولات فاشلة. فقد أكدت الكثير من الدراسات الاجتماعية الإسرائيلية على أن العنف ظاهرة عامة يتعرض لها النساء من كافة الطوائف الشرقية والغربية.

٩- تشير هذه المجموعة القصصية إلى عدم وجود صورة نمطية واحدة للرجل فى الأدب النسوى الإسرائيلى، فالتجارب الحياتية المختلفة لكل أديبة تظهر لنا صوراً مختلفة عن الرجل تخضع لتصورات كل كاتبة على حدة.

الهوامش

([1]) أنظر: د. ليلى إبراهيم أبو المجد: المرأة بين اليهودية والإسلام، الدار الثقافية للنشر،القاهرة،٢٠٠٧، (ص١٥٦).

([2]) عاموس عوز: ولد عاموس في القدس عام (١٩٣٩) وهو يعتبر من أشهر الأدباء الإسرائيليين المعنيين بالصراع الفلسطيني الإسرائيلي، الذين تميزوا بمكانتهم الأدبية على خريطة الأدب العبرى المعاصر، حيث جمع بين مجالى الأدب والفكر السياسى معاً، وصارت له اتجاهاته الأدبية وأفكاره السياسية الخاصة. تطرقت أعمال عوز الأدبية إلى الكثير من أنواع الكتابات التى أكسبته شهرة واسعة وجعلته أحد الأدباء المتميزين فى إسرائيل. فكتب القصة القصيرة ، والرواية القصيرة "النوفيلاه " ، والرواية، والمقال . من أعماله: (بلاد بنات آوى)١٩٦٥، (مكان آخر) ١٩٦٦، (لمس المياه والرياح) ١٩٧٣، (صنوق أسود) ١٩٨٧، (قصة حول الحب والظلام) ٢٠٠٢.

(נא לעיין: משה גרנות: **שיחות עם סופרים**, קווים הוצאה לאור, תל אביב, 2007, (עמ, 69: 70).

([3]) مئير شاليف: أديب إسرائيلي، ولد عام ١٩٤٨ في عائلة أدبية فهو نجل الشاعر يتسحاق شاليف،. بدأ حياته الأدبية مقدما لفقرات ساخرة في الإذاعة والتلفزيون. قدم أيضا برنامج "ليلة الجمعة" على قناة إسرائيل الأولى. كان أول أديب، يكتب رواية معادية للصهيونية وهى رواية (رواية روسية) ١٩٨٨، ثم أعقبها برواية (عيسو) ١٩٩١، وفيها انتقد الحركة الصهيونية وشدد على أنها السبب فى كل المحن والمشكلات التى وقعت فيها دولة إسرائيل. من أعماله أيضاً: رواية (فونتينلا) ٢٠٠٢، ورواية (حمامة وصبى) ٢٠٠٦.

(נא לעיין:משה גרנות: **שיחות עם סופרים**, קווים הוצאה לאור, תל אביב, 2007, (עמ, 100).

([4]) سامي ميخائيل: ولد سامي ميخائيل هي بغداد عام ١٩٣٦ وقد حصل على تعليمه الابتدائي والثانوي فيها وانتمى إلى الحزب الشيوعي العراقي هي سن مبكرة. ثم هرب إلى إيران عام ١٩٤٨ بسبب مطاردة السلطات العراقية له على نشاطه الشيوعي. ومن هناك هاجر إلى إسرائيل عام ١٩٤٩ واستقر في حيفا والتحق بالجامعة فيها ودرس علم النفس والأدب العربي. من أهم أعماله: "متساوون ومتساوون أكثر" ١٩٧٤"، عاصفة بين النخيل"رواية ١٩٧٥. "أكواخ وأحلام" ١٩٧٨, "حفنة من ضباب" ١٩٧٩، "رعاية" ١٩٨٥، "بوق في وادي" ١٩٨٧، "فكتوريا"١٩٩٣ ، "حمائم فى ميدان

ترافلجر"٢٠٠٥، وقد نال ميخائيل عدة جوائز أدبية مثل: جائزة بلدية حولون وجائزة بلدية بتاح تكفا، وجائزة الاتحاد الدولي لأدب الشباب.

(משה גרנות: שיחות עם סופרים, קווים הוצאה לאור, תל אביב, 2007, עמ,217-218)

([5]) חנה הרציג: נשים בישראל, ישראל 2000, עורכי הספר: שרה אהרוני ומאיר אהרוני, הוצאת לאור מקסם, 2000, (עמ,65).

([6]) الدراسات السابقة: نجلاء رأفت أحمد محمود سالم، المرأة فى أعمال عماليا كاهانا كرمون، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب/ جامعة القاهرة، ١٩٩٩- يحى محمد عبدالله، صورة المرأة فى النص المسرحى الإسرائيلى من ١٩٦٠-١٩٩٠، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب / جامعة عين شمس، ١٩٩٩ – رحاب حسنى عبدالسلام الشعراوى، صورة المرأة المتدينة فى إسرائيل، دراسة تحليلية لأعمال حنا بت شحر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب/ جامعة عين شمس، ٢٠١٠ – دعاء محمد الديب،اتجاهات الأدب النسائى فى الرواية العبرية المعاصرة، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب/جامعة المنوفية، ٢٠١٠ – مريم جمال الدين فوزى، العنف ضد المرأة فى المجتمع الإسرائيلى وانعكاساته فى الرواية العبرية- رواية "يوميات امرأة مقهورة نموذجاً"، بحث منشور ضمن أعمال مؤتمر (المرأة فى الحضارات والآداب الشرقية)، فى الفترة من ٤-٥ أكتوبر ٢٠١١، مركز الدراسات الشرقية/جامعة القاهرة – رهام سيد عطية، المرأة كرمز لإسرائيل فى قصة "يد القدر" لناتان شاحام، بحث منشور ضمن أعمال مؤتمر (المرأة فى الحضارات والآداب الشرقية)، فى الفترة من ٤-٥ أكتوبر ٢٠١١، مركز الدراسات الشرقية/جامعة القاهرة.

([7]) יוסף אורן: הקול הנשי בסיפורת הישראלי,יחד,תל אביב, 2001, (עמ,40).

([8]) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٠، (ص٢٣٧).

([9]) شيرين أبو النجا: عاطفة الإختلاف، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ١٩٩٨، (ص١٢).

([10]) عماليا كاهانا كرمون: أديبة إسرائيلية ولدت عام ١٩٢٦، فى كيبوتس عين حارود فى فلسطين عام ١٩٢٦. درست فى مدرسة هرتسليا الثانوية، وانضمت لحركة هاشومير هاتسعير لمدة ست سنوات. درست اللغة والأدب العبرى والعهد القديم فى الجامعة العبرية بالقدس. بدأت كرمون فى الكتابة وهى فى سن صغيرة وهى تبغ من العمر ١٢ عاماً. تأثرت كرمون بعدد من الأدباء أمثال: ليئة جولدبرج وأمير جلبوع. من أهم أعمالها: المجموعة القصصية (فى سلة واحدة) ١٩٦٦، الرواية الشعرية

(والقمر في وادى آيالون) ١٩٧١، رواية (رافقتها فى الطريق إلى منزلها) ١٩٩١، المجموعة القصصية (هنا نسكن)١٩٩٦.

(نא לעיין: יצחק בן: מי ומי בישראל, הוצאת לאור מי ומי בישראל ואישים יהודיים בעולם, תל אביב, 1995-1994 עמ, 110)

([11]) עמליה כהנה כרמון: להיות אישה סופרת, האם יש ספרות נשים, ידיעות אחרונות, 13-4- 1984 (עמ' 18).

([12]) أنظر: د. محمد جلاء إدريس: الأنا والآخر فى الأدب الأنثوى، دراسة حول إبداع المرأة فى الفن القصصى، مكتبة الأداب، القاهرة، ٢٠٠٣، (ص٣٦، ٩٦).

([13]) יפה ברלוביץ: האמנם פמיניזאציה של הספרות הישראלית? הערות לתופעה הגואה של סיפורת נשים עכשווית,מאזנים, ירחון לספרות, כרך ס"ו, גליון מס, 9, אוגוסט 1992, (עמ,45).

([14]) أنظر د. نجلاء رأفت أحمد محمود سالم، المرأة فى أعمال عماليا كاهانا كرمون، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب/ جامعة القاهرة، ١٩٩٩

([15]) יהודית קצר: כל כך רבות אנחנו, עיתון ידיעות אחרונות, 2000-6-22.

([16]) أورلى كاستل بلوم: ولدت الأديبة الإسرائيلية أورلى كاستل بلوم بتل أبيب عام ١٩٦٠، ودرست السينما بجامعة تل أبيب، وتعد من أشهر الكتاب الإسرائيليين الذين دلو بدلوهم فى الأدب العبرى الإسرائيلى، وتركزت كتاباتهم فى ردود فعل الشارع الإسرائيلى تجاه الأحداث الداخلية والخارجية. حصلت بلوم على جائزة تل أبيب عام ١٩٩٠ عن روايتها (أين أنا)، وحصلت على جائزة (نيومان) عام٢٠٠٣ . من أهم أعمالها:(قريب من قلب المدينة)١٩٨٧-(بيئة معادية)١٩٨٩-(مدينة دوللى)١٩٩٢-(أين أنا)-١٩٩٠(قصص غير مرغوب فيها)١٩٩٣-(الموناليزا) ١٩٩٥-(راديكاليون أحرار) ٢٠٠٠-(أشلاء) ٢٠٠٢-(نسيج) ٢٠٠٦.

(נא לעיין:אילת נגד: שיחות אינטימיות,ידיעות אחרונות, ספרי חמד, תל אביב, 1995, עמ,337: 345).

([17]) דיוקן האישה כמספרת ישראלית, 20 ספטמבר 2007,

http://he.shvoong.com/books/.

([18]) נורית זרחי: מחשבות מיותרות של גברת, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1982, (עמ, 38).

(19) إيزاك دينسان: هى أدبية من أصل دنماركى، بدأت الكتابة بعد عشرين عاماً من إدارة مزرعة للبن فى كينيا، واشتهرت بشكل خاص بفضل مجموعتيها القصصيتين (سبعة قصص) ١٩٣٤و(قصص شتوية) ١٩٤٢، ورواية החגיגה של בבת (احتفال بابيت).

(נא לעיין: ברוך שראל: אנציקלופדיה כללית כרטא, כרךאחד, משרד הביטחון, ירושליים,1990, עמ,388)

(20) דיוקן האישה כמספרת ישראלית, שם.

(21) יוסף אורן: שם, (עמ,13).

(22) רות נצר: חיה שחם: מאשת לוט עד סינדרלה – תדמיות שאולות ווייצוגי הדמות הנשית בשירי משוררות ישראליות, הקבוץ המאוחד, ٢٠٠١.

(23) عدنا شيمش: ولدت عام ١٩٥٣ برومانيا، وجاءت إلى إسرائيل مع والديها فى بداية الستينيات من القرن العشرين. وهى خريجة الجامعة العبرية تخصص الأدب الإنجليزى وتاريخ المسرح. تعد شيمش أدبية وناقدة ومترجمة. تحفل المجلات الأدبية التى تصدر فى إسرائيل وخارجها بقصصها القصيرة، فهى دائمة النشر فى مجلات: قيشت هاحاداشاه، ونوجا، وعيتون شفعيم فاشيفع، وجاج، ومسماريم وهبرياكا (بلغاريا) وعخشاف. حصلت شيمش على ثلاث جوائز أدبية فى كتابة القصة القصيرة: الجائزة الأولى فى مسابقة اليونسكو الدولية لدول حوض البحر المتوسط، حيث حصلت على المركز الأول من بين ٢٥٠ مشارك فى هذه المسابقة عام2001. وحصلت على المركز الأول فى مسابقة القصة القصيرة من هيئة تحرير المجلة النسوية نوجا، وحصلت على المركز الأول فى مسابقة القصة القصيرة من قبل هيئة تحرير عيتون شفعيم فشيفع. تكتب شيمش الكثير من المقالات النقدية حول الأدباء الإسرائيليين والأدب العبرى. وقد حظيت مجموعتها القصصية (آماستل) بنجاح كبير فى الوسط الأدبى الإسرائيلى. صدرت لها مجموعة قصصية أخرى بعنوان דיונות החול של פריז 2013. (נא לעיין:לקסיקון הספרות העברית החדשה،
https://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/01479.php.)

(24) עדנה שמש: אמסטל, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 2007, (עמ,51).

(25) אריק גלסנר: אמסטל, http://arikglasner.wordpress.com/2007/12/20

(26) שם.

(27) נא לעיין דפנה שחורי : שמש שחורה/על ספרה של עדנה שמש 20/12/2007 ,
http://www.blogs.bananot.co.il/showPost.php?blogID=129&itemID=2452

(28) http://www.kaze.co.il/article.php?num=4

(29) עדנה שמש: אמסטל, שם, (עמ,21).

(30) שם, (עמ,13).

(31) هو زواج يلزم الزوجة التى توفى زوجها وليس له ابن، أن تتزوج من أخيه ويسمى أول طفل باسم الزوج المتوفى، وإذا لم يوافق الأخ الأكبر فينتقل الوزاج للأصغر وهكذا، فى مراسم تسمى فى اليهودية ب **חליצה** أى (خلع النعل).

(32) **נא לעיין: עדנה שמש: שם**, (עמ,14- 15).

(33) שם, (עמ,14).

(34) שם

(35) שם (עמ,27).

(36) שם (עמ,34).

(37) بام موريث: الأدب والنسوية، ترجمة سهام عبدالسلام، مراجعة وتقديم سحر صبحى عبدالحكيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، (ص١١٢).

(38) **עדנה שמש: שם**, (עמ,36).

(39) שם, (עמ,25).

(40) **נא לעיין: שם**, (עמ,17).

(41) שם, (עמ,20).

(42) שם, (עמ,24).

(43) שם, (עמ,25).

(44) **אריק גלסנר: שם.**

(45) يحمل التاريخ المقرر لإحياء هذه المناسبة وهو ٢٥ نوفمبر طابعاً تاريخياً، حيث يعود لتاريخ الاغتيال الوحشي عام ١٩٦٠ بحق "الاخوات ميرايال"، وهن ثلاث اخوات ارستقراطيات لمعن آنذاك بالحراك السياسي في جمهورية الدومنيكان المعارض للحاكم الديكتاتوري "رلوفائيل تروخيليو" والذي أمر باغتيالهن لاحقا. وكان الدكتاتور قد حاول في احدى المناسبات التحرش الجنسي بمينيريفا إحدى الاخوات، إلا أنها واجهته بشكل رافض مهين (وقيل إنها صفعته) وغادرت المناسبة مع عائلتها. وشكلت مينيريفا لاحقاً حركة ضمت مجموعة من المعارضين والمعارضات لنظام تروخيلو، عرفت باسم "حركة الرابع عشر من يونيو"، وشملت المجموعة الشقيقات ميرابال ليبدأن معركة شرسة ضد الدكتاتور انتهت باغتيالهن، وإقرار ذكراهن "يوم عالمي للتصدي للعنف ضد المرأة" منذ عام ١٩٨١.

(46) **איגוד מרכזי הסיוע לנפגעות תקיפה מינית ולנפגעי תקיפה מינית בישראל**
http://www.1202.org.il/template_Arabic/default.asp?siteId=12

(47) **עיתון הארץ, 15- 7- 211**, (עמ,17).

([48]) ברברה סבירסקי: שליטה ואלימות, הכת נשים בישראל, היבטים ביקורתיים, עורך אורי רם, הוצאת ברירות, תל אביב, 1993, (עמ,244).

([49]) עדנה שמש: שם, (עמ,112).

([50]) שם, (עמ,122).

([51]) عبير سلامة: أباطيل صالحة للنظر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢، (ص١٠١).

([52]) עדנה שמש: שם, (עמ,116).

([53]) שם, (עמ,115).

([54]) שם, (עמ,140).

([55]) שם, (עמ,138).

([56]) נא לעיין: שם, (עמ,121– 122).

([57]) נא לעיין: עדנה שמש: אמסטל, שם, (עמ, 66).

([58]) עומרי אפרים: דו"ח העוני: יותר קשישים ומשפחות עובדות, ידיעות אחרונות, 17-12-2013. http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4466394,00.html

([59]) נא לעיין: שם, (עמ,66).

([60]) שם, (עמ,73).

([61]) נא לעיין: שם.

([62]) נא לעיין: שם, (עמ,73– 74).

([63]) נא לעיין: שם, (עמ,73– 74).

([64]) שם, (עמ,75).

([65]) שם.

([66]) שם, (עמ,75).

([67]) שם, (עמ,76).

([68]) שם, (עמ,82).

([69]) שם, (עמ,84).

([70]) שם, (עמ,88).

([71]) שם, (עמ,82– 83).

([72]) שם, (עמ,83).

([73]) שם.

([74]) שם.

(75) שם, (עמ,49).

(76) שם.

(77) נא לעיין: שם, (עמ,50: 52).

(78) שם, (עמ,45).

(79) שם, (עמ,53– 54).

(80) שם, (עמ,95).

(81) נא לעיין: שם, (עמ,85– 86).

(82) שם, (עמ,87).

(83) שם, (עמ,51).

(84) עדה אהרוני: נשים יוצרות עולם ללא מלחמות ואלימות, חיפה, 2002, (עמ,3).

(85) د.أحمد حماد: أيهود بن عيزر، صورة العربي في الأدب العبري – في وطن الأشواق المتناقضة، ترجمة: د.أحمد حماد، دار الحمراء للنشر، بيروت، ٢٠٠١، (ص١٨)– (مقدمة المترجم).

(86) زينب العسال: النقد النسائى للأدب القصصى فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨، (ص١٦٧).

(87) נא לעיין: עדנה שמש: שם, (עמ,97).

(88) שם, (עמ,101).

(89) שם, (עמ,56).

(90) שם, (עמ,58).

(91) שם, (עמ,77).

(92) שם, (עמ,68).

(93) יפה ברלוביץ: האמנם פמיניזאציה של הספרות הישראלית? הערות לתופעה הגואה של סיפורת נשים עכשווית,מאזנים, ירחון לספרות, כרך ס"ו, גליון מס, 9, אוגוסט 1992, (עמ,45).

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر العبرية:

- עדנה שמש: אמסטל, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 2007.

ثانياً: المراجع العبرية:

- אילת נגד: שיחות אינטימיות,ידיעות אחרונות, ספרי חמד, תל אביב, 1995.
- ברברה סבירסקי: שליטה ואלימות, הכת נשים בישראל, היבטים ביקורתיים, עורך אורי רם, הוצאת ברירות, תל אביב, 1993.
- ברוך שראל: אנציקלופדיה כללית כרטא, כרך אחד, משרד הביטחון, ירושליים, 1990.
- חנה הרציג: נשים בישראל, ישראל 2000, עורכי הספר: שרה אהרוני ומאיר אהרוני, הוצאת לאור מקסם, 2000.
- יהודית קצר: כל כך רבות אנחנו, עיתון ידיעות אחרונות, -22-6 2000.
- יוסף אורן: הקול הנשי בסיפורת הישראלי,יחד,תל אביב, 2001.
- יפה ברלוביץ: האמנם פמיניזאציה של הספרות הישראלית? הערות לתופעה הגואה של סיפורת נשים עכשווית, מאזנים, ירחון לספרות, כרך ס"ו, גליון מס, 9, אוגוסט 1992.
- יצחק בן: מי ומי בישראל, הוצאת לאור מי ומי בישראל ואישים יהודיים בעולם, תל אביב, 1995-1994.

- משה גרנות: שיחות עם סופרים, קווים הוצאה לאור, תל אביב, 2007.
- נורית זרחי: מחשבות מיותרות של גברת, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1982.
- עדה אהרוני: נשים יוצרות עולם ללא מלחמות ואלימות, חיפה, 2002.
- עומרי אפרים: דו"ח העוני: יותר קשישים ומשפחות עובדות, ידיעות אחרונות, 17-12-2013.
- עמליה כהנה כרמון: להיות אישה סופרת, האם יש ספרות נשים, ידיעות אחרונות, 1984
- רות נצר: חיה שחם: מאשת לוט עד סינדרלה – תדמיות שאולות וייצוגי הדמות הנשית בשירי משוררות ישראליות, הקבוץ המאוחד, ٢٠٠١.

ثالثاً: المراجع العربية:

- د.أحمد حماد: ايهود بن عيزر، صورة العربي في الأدب العبري – في وطن الأشواق المتناقضة، ترجمة: د.أحمد حماد، دار الحمراء للنشر، بيروت، ٢٠٠١.
- بام موريث: الأدب والنسوية، ترجمة سهام عبدالسلام، مراجعة وتقديم سحر صبحى عبدالحكيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، (ص١١٢).
- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٠.

– زينب العسال: النقد النسائي للأدب القصصي في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨.

– شيرين أبو النجا: عاطفة الإختلاف، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ١٩٩٨.

– د. ليلى إبراهيم أبو المجد:المرأة بين اليهودية والإسلام، الدار الثقافية للنشر، القاهرة،٢٠٠٧.

– عبير سلامة: أباطيل صالحة للنظر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

– د. محمد جلاء إدريس: الأنا والآخر فى الأدب الأنثوى، دراسة حول إبداع المرأة فى الفن القصصي، مكتبة الأداب، القاهرة، ٢٠٠٣.

رابعاً: شبكة المعلومات الدولية:

-איגוד מרכזי הסיוע לנפגעות תקיפה מינית ולנפגעי תקיפה מינית בישראל

http://www.1202.org.il/template_Arabic/default.asp?siteId=12

-אריק גלסנר: אמסטל, http://arikglasner.wordpress.com/2007/12/20

-דיוקן האישה כמספרת ישראלית, 20 ספטמבר, 2007

http://he.shvoong.com/books/.

- דפנה שהורי : שמש שחורה/על ספרה של עדנה שמש ,20/12/2007

http://www.blogs.bananot.co.il/showPost.php

- לקסיקון הספרות העברית החדשה,

https://library.osu.edu/projects/hebrew
-lexicon/01479.php.(
"http://www.kaze.co.il/article.php?num=4

الخيال العلمي في الأدب الإسرائيلي
دراسة في رواية "هوس الماء"
للأديب آساف جفرون

د.إبراهيم نصرالدين عبدالجواد دبيكي(*)

مقدمة

تهدف هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على أدب الخيال العلمي، الذي يعد أحدث الأنواع الأدبية، "حيث يعود إلى بدايات القرن العشرين، فقد نما فيه وترعرع."[1] وهو أهم وأبرز الأجناس الأدبية المعاصرة. وقد كان هذا الأدب، في إحدى مراحله، هامشياً بسبب مزجه بأنواع أخرى؛ كرواية التجسس، والرواية البوليسية. في حين أن أدب الخيال العلمي هو أكثر الأجناس الأدبية ارتباطاً بحياة البشر، بتوقعاته، وبنوعية الحياة في المستقبل، نتيجة للتقدمات العلمية والتكنولوجية الهائلة.

وقد احتل أدب الخيال العلمي الآن، مكانته اللائقة به، ولم يعد يُنظر إليه، بعد، على أنه جنس أدبي قوامه ملابس رواد الفضاء الغريبة البراقة، ومسدسات أشعة الليزر، بل يُنظر إليه الآن على أنه يلعب دوراً مهماً في مصير الجنس البشري، كما أن له دوراً يقوم به كنذير بما في تقدمات العلم والتكنولوجيا من أخطار تهدد مستقبل الإنسانية، وما فيها من خير أو شر، على المدى القريب أو البعيد.[2]

ورغم أن هذا الأدب قد غزا مجالات عديدة في الآداب والفنون، كالرواية والقصة القصيرة، والقصيدة، والفن التشكيلي، والمسرح، والسينما، والقصص المرسومة،

---

* - كلية الآداب – جامعة طنطا .

ورغم أن أهميته ازدادت، ودائرة انتشاره اتسعت، وعدد كتابه وجماهير قرائه كثر في العالم أجمع، وغزت أعماله معظم الساحات الأدبية، كما اقتحمت، هذه الأعمال، عالم السينما في الولايات المتحدة الأمريكية، والعالم الغربي، وسائر بلدان العالم بدرجات متفاوتة، ولاقت نجاحاً ساحقاً، رغم كل هذا، إلا أن هذا النوع من الأدب، لا يزال غريباً في الثقافة الإسرائيلية.

وترجع أهمية دراسة هذا الموضوع، والدوافع لدراسته، إلى الأمور التالية:

١ –عدم وجود دراسات سابقة تناولت جنس الخيال العلمي بالبحث والدراسة. هذا الجنس الذي أصبح يشكل ملمحاً مميزاً في الأدب المعاصر، وتياراً أصيلاً ومحدداً في الإبداع الروائي، على وجه الخصوص. فقد انشغل أدب الخيال العلمي بمعالجة قضية مستقبل الإنسان على الكرة الأرضية، في ظل التقدم العلمي والتكنولوجي المتسارع وغير المسبوق.

٢ – عدم وجود دراسات سابقة تناولت رواية "**הידרומניה**" "هوس الماء" للأديب **אסף גברון** آساف جفرون.

٣ – أن رواية "هوس الماء" تعد من أعمال الخيال العلمي المتميزة التي تحمل في طياتها الكثير من القضايا المهمة، ينبغي الوقوف عندها.

هذا وتسلك الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، الذي يقوم على أساس تحديد خصائص وسمات جنس الخيال العلمي، من خلال التعرف على تاريخ هذا الجنس، ثم محاولة تلمس هذه السمات داخل الرواية، موضوع الدراسة، من خلال الدراسة التحليلية لها، وذلك بهدف سبر اغوار مشكلة البحث.

وفي إطار هذا المنهج، تم تقسيم الدراسة إلى مجموعة العناصر التالية:

١ –مصطلح: "أدب الخيال العلمي"

٢ –الفرق بين الخيال العلمي وبين الخيال

٣ – أدب الخيال العلمي تاريخه وسماته

٤–أدب الخيال العلمي في إسرائيل

٥– رواية "هوس الماء"

٦– الدراسة التحليلية للرواية، وتشمل:

- ملاحظات على رواية "هوس الماء"
- البنية السردية في الرواية
- الرواية وسمات أدب الخيال العلمي
- الرمز في رواية "هوس الماء"
- الخاتمة

أولاً: مصطلح: "الخيال العلمي"

يعني مصطلح الخيال العلمي بالعبرية(**מדע בדיוני**) وهو ترجمة للمصطلح الإنجليزي الشائع والمشهور Science Fiction، وبذلك يتضح أن هناك خطأً في الترجمة العبرية، لأنه يُفهم من المصطلح في اللغة الإنجليزية أن المقصود هو تيار خيالي ذو عناصر علمية، أما في اللغة العبرية فإن (**מדע בדיוני**) يفهم منه أن المقصود هو علم ذو عناصر خيالية.

كما أن مصطلح **מדע בדיוני**، من الممكن أن يضلل القارئ، وأن يجعله يعتقد أن المقصود هو العلم، وليس سياق القصة، هو الخيالي. فكان يجب أن تكون الترجمة العبرية للمصطلح في اللغة الإنجليزية هي **בדיון מדעי** وتعني إبداع أو خلق أدب خيالي ذو مميزات علمية.[٣]

وهناك[٤] من يرى أن مصطلح **מדע דמיוני** هو أكثر ملاءمة من مصطلح **מדע בדיוני**، لأن كلمة **דמיון** هي أكثر محايدة، أما كلمة **בדיון** فهي مصطلح مضلل، لأن لها معنى آخر وهو شيء ما غير محتمل ، وشيء لم يكن ولم يُخلق.

وقد فضل البعض، مثل **חביבה יונאי**حفيفا يوناي، استخدام مصطلح **סיינס פיקשן** كما هو، بحروف عبرية، وذلك في أطروحة الدكتوراة، الخاصة بها، عن أدب الخيال العلمي حتى تتجنب استخدام مصطلح لا توافق عليه وهو **מדע בדיוני**.[٥]

ولكن تجدر الإشارة إلى أن مصطلح "מדע בדיוני"، أصبح مصطلحاً معروفاً وشائعاً في الوقت الراهن.

هذا من ناحية المعنى اللغوي، أما من ناحية المعنى الإصطلاحي لأدب الخيال العلمي،

فقد أحصت دائرة معارف الخيال العلمي حوالي أربعة وعشرين تعريفاً مختلفاً للخيال العلمي، وذلك على سبيل المثال وليس الحصر. تهتم كلها، بشكل أساسي، بالمحتوى، مثل التعريف الذي يرى أن الخيال العلمي هو: ذلك النوع من النثر الأدبي الذي يهتم بالوضع الذي من المستحيل أن يتشكل في العالم بالطريقة التي نعرفها، وهو يعتمد على تجديد وتطوير مُقدر في العلم أو في التكنولوجيا. وكذلك التعريف الذي يرى، أن الخيال العلمي هو فرع من الخيال الذي يتسم بأنه يتخلص، بإرادته، من عدم المصداقية، من جانب قرائه، وبأنه يضيف ملامح الأمانة العلمية إلى التنبؤات الخيالية الخاصة به. وهناك أيضاً تعريفات شكلية ومعيارية وهي تعريفات مقتبسة من المصطلحات الخاصة بعلم الأدب. والتعريفات التي تستهدف خدمة الحاجيات المعينة لكل مؤلف.[٦] ومن بين هذه التعريفات، من يرى أن الخيال العلمي هو جنس أدبي خيالي، يحاول أن يقدم، بمفاهيم منطقية ومادية، أزمنة مستقبلية وبيئات مختلفة عن البيئة الخاصة بنا. وبالرغم من ذلك يقدم الخيال العلمي بيانات ومعلومات عن المخاوف التي تشغل بال الإنسان في فترة كتابة القصة، ويوفر تعاملاً، غير مباشر، للمجتمع، في الفترة الحالية، مع المستقبل، كما يعكس أدب الخيال العلمي التأثيرات المادية والنفسية للتكنولوجيا الحديثة في المجتمع.[٧]

وهناك من يضع حدوداً ضيقة، وصارمة حول التيار، بهدف الحفاظ على تميزه، بينما نجد آخرون يحاولون أن يدخلوا في مضمونه نصوصاً عديدة قدر الإمكان، من بينها نصوص بالغة في القدم، ومشهورة وذلك بهدف التعظيم من قيمته، أو من أجل البرهنة على أن هذا التيار كان قائماً منذ القدم وما زال[٨]. وبالفعل، فإن العدد الضخم

من التعريفات الخاصة بالخيال العلمي والفروق العديدة بين هذه التعريفات تزيد من الضبابية لدى من يحاول أن يفهم ما هو ذلك الشيء.

ثانيًا: الفرق بين الخيال العلمي מדע בדיוני وبين الخيال פנטסיה

إن أدب الخيال العلمي هو نوع من المصالحة بين الأدب والعلم، أو على الأقل الجمع والتوفيق بينهما وفي مرحلة أولى استلهم العلماء الأدباء، ثم تجاوزوهم، فأصبح الأدباء، في مرحلة تالية، يلهثون وراء اكتشافات العلماء، واختراعاتهم.

فالكاتب يستخدم العلم منطلقاً بخياله الأدبي، ويحلق في آفاق مستقبلية، أفق الطموح إلى تفسير الظواهر الغامضة في الطبيعة، أو في النفس البشرية. ومن هنا نشأت الأساطير، التي هي نوع من أدب الخيال، وولدت ضرورة تعويد النشء على التفكير العلمي، الذي يحول الناشئ إلى مبدع حقيقي. وكما ألهب الخيال العلمي عقول العلماء وأخصبها، فكذلك ألهب التقدم العلمي المذهل، في النصف الثاني من القرن العشرين، الأدباء، حتى يمكن القول إن هناك تفاعلاً بينهما، بل ربما تحول التفاعل إلى شبه سباق أحياناً، مما أتاح لأدباء الخيال العلمي، في النصف الثاني من القرن العشرين، ثروة علمية يرتكزون عليها، في انطلاقهم إلى آفاق قصصية من الخيال.[٩]

وهناك الكثيرون، الذين يخلطون بين الخيال العلمي وبين الخيال، أو التعامل مع كلا الجنسين على أنهما كتلة واحدة، ولكن في الحقيقة يختلف الاثنان عن بعضهما البعض، وخاصة في أساس الحبكة: حيث إن الخيال العلمي يعتمد على قوانين علمية، أو واقعية تاريخية قائمة، ومن الممكن تطويرها في المستقبل، في حين أن الخيال يحدث كله في عالم خيالي من أساسه، وبالإضافة إلى ذلك فهناك إبداعات من غير الواضح تصنيفها إلى أحد الجنسين بشكل بارز.

وأحياناً تكون الحدود، بين الخيال العلمي وبين الخيال، حدوداً ضبابية تماماً، ومن الصعب إيجادها. حيث ينتمي إلى الخيال كل قصص المغامرات في العوالم

الغريبة والمختلفة، وقصص التنانين والسحرة والأبطال الخارقين، والأقزام وسائر المخلوقات. والذين يطالبون بتعريفات ضيقة للخيال العلمي غير مستعدين لأن يضعوا بداخله هذه النصوص؛ نظراً لأنها لا تخضع للمبادئ العلمية، بل تخترع لنفسها قوانين، أو تعطي شروحاً خارقة للطبيعة لتقدمها. ولكن القراء والجمهور العريض، بشكل عام، لا يرهقون أنفسهم بهذه الفروقات.

ولا يأبه الخيال بحواجز الزمان أو المكان، أو ما بين الحياة والموت، فإنه في الواقع ليس الخيال سوى الأب الشرعي لما عرف بقصص الخيال العلمي فيما بعد. لكن الفرق بينهما هو: أن الإنسان في القصة الخيالية يحلم بالتغلب على ما يجده من صعاب وعوائق، دون أن يبذل جهداً من أجل تحقيق هذا الحلم علمياً، أما في روائع الخيال العلمي، فإن الكاتب يحاول أن يقدم مشروع اختراع علمي، يمكن أن يهتدي به العلماء أنفسهم، ليحققوه، بعد إدخال بعض التعديلات في ضوء التجربة العلمية. وهكذا فإن بساط الريح في القصة الخيالية يتحول إلى طائرات ومناطيد في قصص الخيال العلمي.[١٠]

ومن هنا، يمكن القول إن هناك اتجاهين في أدب الخيال العلمي: يركز الأول على دراسة النواحي العلمية، أما الثاني، فيركز على جانب الخيال والفانتازي. ويستخدم الاتجاه الأول حقائق العلم ليسلي الناس بمغامرات مدهشة، أما الاتجاه الثاني فيسخر الأدب والمتعة القصصية والتشويق لخدمة الثقافة العلمية.

ثالثاً: أدب الخيال العلمي تاريخه وسماته

تعددت الآراء وتباينت حول بداية تاريخ أدب الخيال العلمي. حيث يرى بعض من محبي الخيال العلمي _الذين أرادوا أن يمنحوه مكانة كبيرة_أن جذور هذا الأدب ترجع إلى قصة "True History التاريخ الحقيقي" للأديب " لوقيانوس السميساطي" ١٢٠ - ١٨٠م، وهو أديب ساخر، تناول فيها قصة شخص وصل إلى القمر، وشارك في حروب سكان الشمس مع سكان القمر، وزار كوكب الزهرة. ولكن

السؤال هو: هل هذا العمل يعد خيالاً علمياً أم خيالاً؟ وقد أثار هذا التساؤل جدلاً، نظراً لأن لوقيانوس خصص المزيد من الاهتمام بمغامرات بطله أكثر من العلم أو الأوصاف العلمية للقمر والشمس.[١١]

وأرجع البعض الآخر بدايات الخيال العلمي إلى قصة يوهناس كفلر(١٥٧١ – ١٦٣٠) بعنوان "somnium الغفوة" عام ١٦٣٤، حيث يعد كفلر أول من كتب قصة مضبوطة من الناحية العلمية حول رحلة إلى القمر[١٢]، ويوهناس كفلر هو عالم فضاء ألماني، كما كان أول من اكتشف أن الكواكب السيارة تتحرك في مسارات حول الأرض. وعلى ما يبدو فإنها تعد إبداع الخيال العلمي الأول التي كتبت وفقاً لمواصفات الجنس بصورته المعاصرة، من ناحية المعالجة والتوسيع وتطوير فكرة الخيال العلمي، فقد استخدم كفلر كل معلومات الخيال العلمي، في حينه، ووصف القمر عنده قريب، بدرجة كبيرة وعجيبة، من الحقائق المعروفة الآن. وقد كتب كفلر قصته بهذا الشكل من أجل التملص، والتهرب من الكنيسة الكاثوليكية وعينها الثاقبة، التي منعته من نشر قصة علمية عن القمر، وهو لم يقصد أبداً كتابة إبداع خيال علمي.[١٣]

وهناك من يرى، كذلك، أن بداية تاريخ أدب الخيال العلمي يعود إلى قصص الرحلات إلى القمر والشمس التي كتبها Cyrano de Bergerac سيرانو دي برجراك(١٦٢٢– ١٦٥٥) ففي عام ١٦٥٠ أصدر قصة بعنوان " Un voyage à la lune رحلة إلى القمر"، سافر فيها بطله إلى القمر عن طريق صواريخ تعمل بدخان الحرائق. وكانت هذه هي المرة الأولى التي تعرض فيها الصواريخ كوسيلة للسفر إلى القمر.[١٤]

ولكن البداية، التي لم يختلف عليها أحد، تمثلت في قصة Mary Shelley ماري شيللي[١٥] بعنوان "Frankenstein فرانكنشتين" عام ١٨١٨.[١٦] حيث تصور القصة باحث هو د.فرانكنشتين (على عكس الخطأ الشائع، الذي يطلق هذا الاسم

على الوحش المرعب) الذي يريد معرفة أسرار الحياة. فعلى مدى فترة زمنية طويلة، يقوم بتركيب جسم إنسان مكتمل، ومكون من أشلاء من الجثث، التي سرقت من المدافن. وبعد الانتهاء من عملية تركيب الجسد، يدخل د.فراكنشتين، بالخطأ، عقل مجرم، ومريض نفسياً، داخل الجمجمة، من أجل بعث الحياة، وبعد ذلك تبدأ المشاكل.

ولكن، تجدر الإشارة، إلى أنه حتى عام ١٨٦٣ كان الخيال العلمي، لا يزال في طور الهزل، وكان في غالبيته أدباً للتسلية والترفيه، والتصق بالرواية الشعبية، خاصة البوليسية منها مما أفقده أهميته ومكانته. حتى كتب، أديب يبلغ من العمر الخامسة والثلاثين، وهو Jules Verne جول فيرن[١٧]، قصة بعنوان " Cinq semaine en ballon خمسة أسابيع في منطاد"عام ١٨٦٣، صور فيها رحلة إلى الفضاء بطول ألف وستمائة كيلو متر، وهو العمل الذي لم يسبق له مثيل في هذه الفترة.[١٨] بعد ذلك واصل فيرن الكتابة عن رحلات خيالية أخرى. ويعد فيرن هو أول من جعل الخيال العلمي هو الموضوع الرئيس في أعماله، فقد كانت كتاباته علمية جداً. فبدلاً من بناء الفكرة العلمية على أنها جزءاً من القصة، كان فيرن يخصص مكاناً رئيساً لشرح الأجهزة العلمية واستخداماتها. وكان يبني الجزء العلمي بشكل جاد، أما دور القصة، فكان هو خدمة العلم، وليس العكس. وأحياناً كان القراء ينسون الحبكة نفسها، بسبب الكمية الضخمة من الشروح العلمية، التي يقدمها فيرن عن الأجهزة العلمية، التي كانت هي الأساس في أعماله.

وجاء من بعده H.G.Wells هربرت جورج ويلز[١٩]، وإذا كان جول فيرن هو أحد الأدباء الطليعيين في أدب الخيال العلمي، فإن ويلز هو الأب الروحي الثاني لهذا الأدب. فهو يعد، بلا جدال، الأب الشرعي لموضوعات عديدة شغلت اهتمام الخيال العلمي، حتى الآن، مثل رحلات عبر الزمان، وعبر المكان، وتأثير نظرية النشوء والارتقاء، والهندسة الجينية والنتائج غير المتوقعة للاختراعات وغيرها.[٢٠]

وبذلك أعاد ويلز، في نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، ما فقده الخيال العلمي على يد جول فيرن، الذي كان يكتب عن أشخاص وأماكن استخدموا في أعماله كأداة أو كجهاز لضرورة القصة. ولم يكن يستخدم شخصياته لكي يقدموا العلم، ولكن ويلز جعل بؤرة اهتمامه الإنسان نفسه، وليس الآلة، كما فعل في قصته "آلة الزمن".

وفي عشرينيات القرن الماضي، حدث تطور مهم، وهو التخصص، والمهنية في كتابة أعمال الخيال العلمي. فقد بدأت في الظهور مجلات تخصصت في موضوعات معينة استهدفت جمهوراً محدداً. وحينئذ تأسست المجلة الأولى، التي تخصصت في الخيال العلمي وحده، وهي مجلة " Amazing Stories قصص مذهلة" وهنا تجدر الإشارة إلى أن البداية الحقيقية للخيال العلمي كانت في أبريل عام ١٩٢٦، وهو التاريخ الذي أسس فيه هوجو جرنسباك مجلته"قصص مذهلة". وهو أول من استخدم مصطلح Science Fiction الخيال العلمي،[٢١] وبذلك فهو أول من منح المجال الجديد اسمه، واستطاعت المجلة أن تحدد القالب أو الشكل الخاص بالخيال العلمي، الذي لم يتغير تقريباً. ويعد هوجو جرنسباك هو أبو أدب الخيال العلمي في أمريكا.[٢٢]

وكانت هناك ظاهرتان صاحبتا بداية الخيال العلمي، أولاهما: أن نشاط الخيال العلمي قد تركز معظمه في الولايات المتحدة، وذلك بالرغم من أن الآباء القدامى، المهمين، كانوا في فرنسا وانجلترا (جول فيرن وهربرت ويلز)، إلا أن الخيال العلمي نفسه تأسس في أمريكا، فهي لا تزال البؤرة والمركز المهم لنشاطه حتى الآن. والتطورات المقابلة في ألمانيا وروسيا، على سبيل المثال، تأثرت كثيراً بالولايات المتحدة، غير أنها تقريباً لم تؤثر فيما يحدث فيها.

أما الظاهرة الثانية في تلك الحقبة الزمنية، فهي أن الخيال العلمي قد حظى بالصورة السيئة، التي كان من الصعب التخلص منها، على مدى سنوات عديدة. وهي

أن الكتابة في تلك السنوات الأولى، كانت ضحلة الأسلوب والمحصول اللغوي ولا يوجد بها أية سمات أدبية، والأفكار الأصلية كانت نادرة. لقد تميز الخيال العلمي حينئذ بأنه أدب الشباب، وخاصة من الذكور، وأكد على المغامرات المثيرة المصاغة بأسلوب بسيط، والتواضع في الأمور كان هو العلامة المميزة الأخرى للخيال العلمي، على مدى عشرات السنين، وقد تخلص من ذلك بعض الأدباء فيما بعد، وتحولوا إلى الطرف النقيض.[٢٣]

ولكن كانت القفزة النوعية، التي وضعت أدب الخيال العلمي على الطريق الرئيس، على يد Johin Campbell جون كمبل[٢٤] محرر مجلة " Astounding Science Fiction الخيال العلمي المذهل" في أكتوبر ١٩٣٧. وكان لذلك انعكاس مهم جداً وسط محبي الخيال العلمي، الذين استشعروا أن هناك تغير كبير يحدث. فقد استطاع كمبل أن يجمع حوله أدباء الخيال العلمي الذين كانوا نشيطين مثل Isaac Azimov اسحاق أزيموف[٢٥]، كما كان هو أول من اتبع معايير صارمة من الجودة الفكرية والأدبية والشكلية.

أما المنعطف الأهم، في تاريخ أدب الخيال العلمي، فقد حدث في فترة الحرب العالمية الثانية، وفي أعقاب إلقاء القنبلة النووية على هيروشيما ونجازاكي في أغسطس ١٩٤٥. فبينما كان الجمهور كله واقع تحت تأثير هذه الصدمة، انتشرت شائعة بأن رجال المباحث الفيدرالية FBI قاموا بالتحقيق مع جون كمبل على مدى شهور قبل الانفجار النووي، خوفاً من تسرب معلومات سرية، حيث صدر في مجلة كمبل الشهرية، قصة للكاتب Cleve Cartmill كليف كارتميل(١٩٠٨- ١٩٦٤)، بعنوان "Deadline الموعد الأخير"، وذلك في نهاية عام ١٩٤٤، تدور حول التجارب التي كانت تتم في نفس الوقت على صناعة القنبلة النووية، التي كانت بطبيعة الحال محاطة بستار من السرية التامة.[٢٦] غير أن كمبل تمكن من إقناعهم بأن القصة اعتمدت على المعلومات التي كانت متاحة قبل اندلاع الحرب، وكذلك على

بعض التوقعات التي اتضحت صحتها بعد ذلك. ومنذ ذلك الحين اكتسب أدب الخيال العلمي مكانة مهمة وحظي بالاحترام والتقدير والشهرة.[٢٧]

ومنذ العقد الذي أعقب الحرب العالمية الثانية، حدث تغير مهم في أدب الخيال العلمي، حيث أدرك الجمهور أن التكنولوجيا المتطورة، التي كان يعتقد أنها هي سبب رفاهيته وراحته، قد تكون كذلك سبباً في دماره وانهياره، كما حدث في هيروشيما ونجازاكي، لذلك بدأت أعمال الخيال العلمي، منذ ذلك التاريخ، تتسم بالتشاؤم، أو ما يسمى dystopia ديستوبيا"[٢٨] أو بروح المدينة الفاسدة، وذلك على عكس " Utopiaيوتوبيا."[٢٩]، التي كانت تميز أعمال الخيال العلمي قبل ذلك.

وأصبح الخيال العلمي المعاصر هو تيار متشائم في ماهيته، يرى المستقبل على أنه المدينة الفاسدة، وليس المدينة الفاضلة المثالية، وفي إطار هذه الروح التشاؤمية، كتبت العديد من الكتب في العشرين عاماً الأخيرة، عن كوارث نووية وبيئية، وعن المجهودات الإنسانية من أجل مكافحة هذه الكوارث.

ومنذ البداية، ظهر أدب الخيال العلمي، في أمريكا، داخل أطر أدبية تختلف عن تلك الأطر الخاصة بالأدب العادي، وهذه الأطر هي مجلات أدبية خاصة به مثل Amazing" Stories قصص مذهلة"، و"Astounding Science Fiction الخيال العلمي المذهل"، و"Fantasy خيال"، و"Galaxy مجرة فضائية". فقد كان هذا الأدب لا يزال، حتى ذلك الحين، يمثل جزءاً ضئيلاً من سوق مجلات الإثارة عموماً، سواء من ناحية عدد المجلات، أو من ناحية المبيعات بشكل عام.

كما كان يتسم بجمهور القراء النموذجي الذي يتكون من جمهور ثقافته مرتبطة بالنواحي التكنولوجية، وليست النواحي الإنسانية، ومن شباب، استطاع أن يشكل نوادي من المعجبين والمحبين لهذا التيار. وتشكل هذه النوادي النواة الأساسية والقاعدة المركزية لأدب الخيال العلمي في أمريكا.[٣٠]

ومع نهاية عشرينيات القرن العشرين، بدأت تتطور حول الخيال العلمي، ثقافة فرعية خاصة بمحبي الخيال العلمي الفاعلين، الذين كانوا أكبر بكثير من مجرد قراء عاديين لهذا الأدب، فقد كانت المجلات تنشر خطابات القراء على خمس أو عشر صفحات، في كل عدد، لكي تمنحهم شعوراً بأنهم يتدخلون في المجلة، ورأى القراء في ذلك إنجازاً كبيراً بالنسبة لهم، لذا فبعضهم جعل الكتابة هوايته. واسس هوجو جرنسباك منظمة محبي الخيال العلمي الأولى، التي نُظمت بشكل محترف، وكانت لها فروع إقليمية في أمريكا واستراليا وانجلترا. ومن هنا، فإن ظاهرة محبي الخيال العلمي، تعد تطوراً فريداً من نوعه في أدب الخيال العلمي، وليس هناك أي تيار أدبي آخر كان له هذا الأمر الذي جعل من قرائه الدائمين ما هو بمثابة أسرة. ومنذ عام ١٩٣٦ ومحبو الخيال العلمي ينظمون اجتماعات تضم لقاءات مع الأدباء ومناقشات وفعاليات أخرى.[٣١]

كما اتسم أدب الخيال العلمي كذلك، في الحقبة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، بأن المجلات الأدبية الخاصة بهذا الأدب بدأت في الغروب التدريجي، واكتسب الخيال العلمي صورة الكتاب، وبدأت تظهر الروايات الأولى بحجم كبير.[٣٢]

ومن الأمور المهمة التي مر بها تاريخ أدب الخيال العلمي، امتداده من الولايات المتحدة إلى أوروبا. وبدأت الموجة الجديدة في بريطانيا، عندما تم تعيين ميخائيل موركوك عام ١٩٦٤ كرئيس تحرير مجلة الخيال العلمي "New Worlds العالم الجديد" وأحدث فيها تحولاً سريعاً.

ورغم تعدد وتنوع التعريفات حول أدب الخيال العلمي، كما سبق ذكره، لكن الملاحظ هو أن جميع هذه التعريفات تتفق على أن هناك سمة معينة يتميز بها هذا الأدب، وهي أنه لا بد أن يعبر عن التنبؤ بالمستقبل، والتنبؤ هنا هو ديناميكي متحرك دوماً، يقوم على أساس التغييرات، وفيه يتميز الكاتب بقدرة كبيرة على التخيل مع وجود خلفية علمية لدى كتابه، فأغلب أدباء الخيال العلمي المعاصرين قادمون من

مختبرات المعامل، ورغم امتهانهم لأدب الخيال العلمي إلا أنهم لم يتركوا مختبراتهم قط وكان أبرزهم عالم الفضاء الفيزيائي Sir Fred Hoyle السير فريد هويل.[٣٣]

ومن سمات أدب الخيال العلمي ضرورة أن يتوافر فيه عنصر التشويق أو الغموض حتى تتكشف الحقائق في النهاية، وهو العنصر الذي يجذب القارئ. حيث تبدأ أعمال الخيال العلمي بالنتيجة، ثم ترتد في الزمن الماضي، حتى نصل إلى الأسباب التي أدت إلى هذه النتائج. فنجد جريمة ما قد وقعت، أو شيء ما غامض، ثم يأتي رجل الشرطة فيرتد معنا إلى الماضي ليبحث عن سر هذه الجريمة، أو هذا الأمر الغامض، وتنتهي الرواية عندما يتم اكتشاف الأسباب التي أدت إلى هذه النتائج.[٣٤]

ويتعامل أدباء الخيال العلمي مع مشاكل المحتوى، التي تتعلق بتصوير التكنولوجيا الحديثة ومشاكل المستقبل الاجتماعية ومحاولة بحث الموضوعات النفسية والفلسفية التي تثار من جديد، وهذه المشاكل معقدة جداً، لدرجة أن الاهتمام الجاد بها يضر بالشكل وبتصوير وتتابع الحبكة. فمن الناحية الموضوعية، فإن الخيال العلمي هو أحد المجالات المركزية في الأدب الحالي، لأنه يهتم بالمشاكل التي تثير التفكير ففي عالم دائم التغير كالعالم الذي نعيش فيه تبرز أهمية التساؤلات الجديدة الموجهة إلى المستقبل.[٣٥]

لذا فإن أعمال الخيال العلمي تطلق صيحة إنذار، فالمجتمعات على حافة الهاوية، ليس بسبب الحروب النووية، وإنما بسبب الفساد الأخلاقي والروحي، والمستهدف بذلك هو المجتمع الصناعي والمدني، بغض النظر عن هذا النظام السياسي أو ذاك. وتدور مواضيع الخيال العلمي حول العوالم الغريبة، وذلك منذ بدايته، فقد رأى فيها "لوقيانوس السميسطائي" وكذلك "سيرانو دي برجراك" الوسط الذي تدور فيه قصصهم. وتعبر هذه العوالم عن اغتراب، ووصف غير حقيقي لكون جديد، قائم على أشياء تافهة، وقد ظلت هذه السمة ملاصقة لأعمال الخيال العلمي حتى الآن.[٣٦]

وتنشغل أعمال الخيال العلمي بالتغير العلمي أو التكنولوجي، وبأمور ذات أهممية أعظم من الفرد أو المجتمع المحلي، أمور لا تكون مقصورة على مجتمع ما، بل بأمور عامة وعالمية.[٣٧]

ومنذ نهاية الخمسينيات من القرن العشرين وحتى الآن، وأدب الخيال العلمي يحتوي على رؤية مستقبلية للأوضاع الاجتماعية في المستقبل، حقاً إن العلم والتكنولوجيا لا يزالان قائمان في أعمال الخيال العلمي، ولكنهما فقدا مركزيتهما وأهميتهما، اللتين كانتا قبل ذلك، وأصبحتا الآن مجرد وسائل وليست هي غايات الخيال العلمي، وحل محلهما الإنسان نفسه.[٣٨]

رابعاً: الخيال العلمي في إسرائيل

يصدر في الولايات المتحدة الأمريكية، سنوياً، حوالي ألف كتاب في الخيال العلمي، ومئات الكتب في فرنسا وإنجلترا وروسيا وبولندا. ويستثمر أربعة مليارات دولار سنوياً في صناعة الخيال العلمي العالمي، وهناك مائتا جامعة تقوم بتدريسه في أمريكا وبريطانيا واستراليا، وهناك جوائز مهمة في هذا المجال؛ وهي جائزة هوجو، على اسم هوجو جرنسباك، مؤسس جريدة الخيال العلمي الأولى، وهي جائزة سنوية خاصة بقصص الخيال العلمي والخيال المتميزة، التي صدرت في العام السابق على توزيع الجائزة. وجائزة نفولا פרס נבולה جائزة سنوية من قبل جمعية أدباء الخيال العلمي والخيال في أمريكا، لكتاب قصص الخيال العلمي المتميزة، التي صدرت في أمريكا على مدى العامين السابقين على منح الجائزة. وكذلك جائزة ساتورن פרס סאטורן، وهي الجائزة التي تمنح سنوياً من أكاديمية أفلام الخيال العلمي والخيال، تقديراً لأفلام الخيال العلمي والخيال المتميزة في السينما والتليفزيون.[39]

هذا هو وضع ومكانة أدب الخيال العلمي في أمريكا، والدول الأوروبية، وروسيا التي تنظر إليه على أنه يمكن، عن طريقه، تطوير اهتمام الشباب بالعلم والتكنولوجيا.

"ومن هنا فقد أصبحت عملية قراءة أعمال الخيال العلمي هي أشبه بمهمة قومية تخدم أهداف السلطة."[٤٠]

أما عن وضع ومكانة الخيال العلمي في إسرائيل، فتجدر الإشارة، باديء ذي بدء، إلى أنه حتى منتصف سبعينيات القرن العشرين، كان، لا يزال، يُنظر إليه على أنه جنس أدبي غريب على القارئ الإسرائيلي. وعلى مدى سنوات عديدة،كان من المتعارف عليه، عدم وجود أدب خيال علمي إسرائيلي باللغة العبرية، وإذا وُجد فهو عبارة عن مجرد جزئيات متفرقة لا قيمة لها بل يمكن تجاهلها.

ورغم ذلك، فهناك محاولات حثيثة تعمل على إيجاد جذور للخيال العلمي في المصادر اليهودية القديمة، بدءاً من العهد القديم، فهناك من يزعم أن العهد القديم، وهو الإبداع الأدبي المهم جداً الذي كُتب بالعبرية، يحتوي بداخله على أسس ذات طابع خيالي واضح. فمثلاً نجد أن أسطورة عملية الخلق في سفر التكوين استخدمت كمجال خصب ولا نهائي لقصص الخيال العلمي، أما اللقاءات مع شخصيات إلهية وملائكة في سفر حزقيال، هناك من يفسرها على أنها اتصالات بالكائنات الفضائية.

وكذلك أسفار الأبوكريفا[٤١]، تحتوي على إبداعات قديمة تنتمي إلى ما يسمى الآن بالخيال العلمي. وأدب الأبوكريفا هو الأدب الذي تم تأليفه في القرون الميلادية الأولى، وكان أقدم كتاب من هذا النوع والموجود بين أيدينا هو " كتاب حنوخ الخارجي"، حيث يصور رحلات حنوخ في الفضاء وعبر الزمن، بغرض تعلم أسرار الوجود، كما يحتوي كذلك على جزء كامل ذي طابع علمي، للوهلة الأولى، يصور بالتفصيل حركات الكواكب كأساس للتقويم السنوي.[٤٢]

كما تزعم وجهة النظر هذه أن التلمود يحتوي على عدد من القصص التي أصبحت إسهاما مهماً جداً من الأدب العبري في الأدب التخميني التنبؤي.

وهناك[٤٣] من يرى أن قصة الخيال العلمي الحقيقي الأولى، التي صدرت بالعبرية المعاصرة، قصة אלחנן לוינסקי الحنان لفينسكي، عضو جماعة "محبة

صهيون**חיבת ציון**"[٤٤]، وصدرت بعنوان "**מסע לארץ ישראל בשנת ת"ת לאלף השישי** رحلة إلى أرض إسرائيل في الألفية السادسة"، في مجلة " هبردس **הפרדס** " عام ١٨٩٢. وقد صورت رحلة مستقبلية في مستوطنة يهودية صهيونية مثالية في "أرض إسرائيل" عام ٢٠٤٠.

وفي العقود الأولى من القرن العشرين، صدر عدد غير قليل من الأعمال التي صورت الإقامة المستقبلية لدولة يهودية في "أرض إسرائيل" وازدهارها الفني والتكنولوجي. وأهم هذه الأعمال إبداع "**בוריס שץ**بوريس شاتس"(١٨٦٦-١٩٣٢)، مؤسس مدرسة الفنون "**בצלאל**بتسلئيل"، بعنوان "**ירושלים הבנויה** القدس المبنية" التي صدرت عام ١٩٢٤ وصورت "أرض إسرائيل" المستقبلية التي فيها مدرسة بتسلئيل هو مركز التعلم والإبداع. كذلك قصة "**אנשי גלעד**رجال جلعاد"، لباحث العهد القديم المشهور "**חיים גבריהו**حاييم جبرياهو"عام ١٩٤٢، وهي تصور تطور الاستيطان اليهودي، في جلعاد، على مدى التسعين عاماً التالية.

كما كان للشعر العبري دور في الخيال العلمي، فعلى سبيل المثال، نجد ديواناً للشاعر **זלמן שניאור** زلمان شنيئور(١٨٨٧- ١٩٥٩)، بعنوان "**הפואמות עתידות וימי הביניים המתקרבים** قصائد مستقبلية والعصور الوسطى القريبة"، صورت هذه القصائد رؤى مستقبلية مختلفة حول دمار الجنس البشري. وهناك شاعر مهم آخر كان يكثر في إبداعه من استخدام عناصر الخيال العلمي وهو **יעקב כוהן** يعقوب كوهين(١٨٨١- ١٩٦٠)، حيث فُتن بفكرة الحياة الأبدية، التي يستطيع الإنسان أن يصل إليها بواسطة العلم والتكنولوجيا، لذا فقد أدخل هذه الفكرة إلى إبداعاته بطرق متعددة، كما خصص لها ديواناً كاملاً بعنوان **אריאל** أريئيل".[٤٥]

بل إن اللافت للنظر، أن وجهة النظر التي تريد أن تغرس جذور أدب الخيال العلمي في المصادر اليهودية القديمة، ذهبت إلى ما هو أبعد من ذلك، عندما أظهرت دراسة أكاديمية قدمها مؤسس نقابة الخيال العلمي في إسرائيل **שלדון**

שייטלבאוםشلدون شيتلباوم، أن هناك أفكاراً يهودية في الخيال العلمي، حيث قال: إن أدب الخيال العلمي يهتم بالاغتراب؛ اغتراب الإنسان أمام مجتمعه، وأمام بيئته، وأمام الطبيعة، وأمام الوجود، بل وأمام نفسه. ومَن غير اليهود يشعرون بالغربة والاغتراب؟ وأضاف قائلاً: إننا إذا ربطنا ذلك بحقيقة أن يهود كثر يكتبون خيالاً علمياً، وعلى رأسهم إسحاق أزيموف، نصل إلى نتيجة مفادها أن اليهود يسهمون بشدة في أدب الخيال العلمي.[٤٦]

ولكن الحقيقة التي لا مراء فيها هي أن الخيال العلمي المعاصر في إسرائيل يعتمد في معظمه على الخيال العلمي العالمي، ولذلك فإن أي محاولة للتعرف على المراحل التي مر بها هذا الأدب في إسرائيل، لا بد وأن تعتمد على مصدرين أساسيين وهما: الخيال العلمي العالمي المترجم إلى العبرية، والخيال العلمي الإسرائيلي الأصلي.

أما عن المصدر الأول، فلا يمكن الحديث عن الخيال العلمي في إسرائيل دون الحديث عن الخيال العلمي المترجم إلى العبرية، فقد بلغت الأعمال التي تمت ترجمتها إلى العبرية حتى عام ١٩٩٩ حوالي ثمانمائة وخمسين عملاً، وكانت الفترة الواقعة بين عامي ١٩٧٨ – ١٩٨٤ هي سنوات القمة من ناحية ترجمة قصص الخيال العلمي إلى العبرية. فقد مثلت تلك الفترة قفزة ضخمة في شعبية هذا الأدب ووضعت قصص الخيال العلمي على قمة المبيعات.

وقد بدأت عملية الترجمة بقصة جورج هربرت ويلز " מזון אלים غذاء الآلهة"، وقام بترجمتها أ. أ. عقيبا عام ١٩١٣. ولكن كانت البداية الحقيقية على يد الشاعر، الذي يعد رائد الخيال العلمي المترجم في إسرائيل، وهو יונתן רתוש يوناتان رتوش[٤٧]، حيث قام بترجمة مختارات من أدب الخيال العلمي في أمريكا عام ١٩٥٢، وصدرت الترجمة بعنوان "היה והיה בעתידكان يا ما كان في المستقبل". ثم تبعه עמוס גפן عاموس جفن(١٩٣٧–١٩٩٨)، ويعد المترجم الجاد الذي قام

بترجمة قصة روبرت هينالين"The Puppet Masters الدمية الكبيرة"، وصدرت الترجمة العبرية بعنوان " **פלישת כדור הארץ** غزو الكرة الأرضية" عام ١٩٦١. وبعد ذلك بعام تمت محاولة أخرى عن طريق دار النشر "**ינשוף** ينشوف" التي أقيمت في الأساس بهدف إصدار كتب الخيال العلمي فقط، أصدرت في البداية قصة جون فيندهم بعنوان "أطفال الفضاء"، وبعد ذلك قصصاً لأدباء روس وهي "كوكب الحديد" للأديب أيفون بفرموف، وقصة " رحلة بين الكواكب" للأديب ج.التوف. وفي نهاية ستينيات القرن العشرين ترجمت قصتان أخريان وهما: "الرحلة الخيالية" للأديب اسحاق أزيموف، وقصة "أوديسا في الفضاء عام ٢٠٠١" للأديب آرثر كلارك.[٤٨]

وفي مجال أدب الأطفال صدر في ستينيات القرن العشرين أعمال "**דנידין הרואה ואינו נראה** دنيدين الذي يرى ولا يُرى"، للأديب **שרגא גפני** شرجا جفني "(١٩٢٦ –٢٠١٢)، وقد حظيت بشعبية ضخمة وأصبحت جزءاً من الذاكرة الجمعية لمعظم الإسرائيليين.

وفي السبعينيات وبداية الثمانينيات من القرن العشرين مر الخيال العلمي المترجم بمرحلة ازدهار، من خلال إصدار أعمال كبيرة نسبياً عن دور النشر مثل " **מסדה** ماسادا" و"**עם עובד** عم عوفيد" و"**כתר** كيتر" و"**זמורה ביתן** زمورا بيتان". وفي هذه الفترة ترجمت كلاسيكيات عديدة تابعة لهذا التيار إلى العبرية. وقد كان لازدهار الخيال العلمي في تلك الفترة، أكبر الأثر في جعل دور النشر العبرية تحاول التعامل مع هذا الأدب، وكانت دار النشر "ماسادا" هي التي بدأت المسيرة عام ١٩٦٦، بإصدارها بواكير أعمال إسحاق أزيموف، ثم لحقت بها "عم عوفيد" و"كيتر" و"زمورا بيتان مودان" و"**מעריב** معاريف" و"**שוקן**شوكن". وخلال فترة وجيزة انهمرت الأعمال الجيدة والرديئة، على القارئ الإسرائيلي، على حد سواء. فقد قام المعجبون بالخيال العلمي بشراء كل كتاب يصدر عن الخيال العلمي.[٤٩]

كما صاحب هذا الازدهار في الأعمال المترجمة، صدور بعض المجلات العبرية المتخصصة في مجال الخيال العلمي، ففي فترة الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين صدر بين عامي ١٩٥٧ - ١٩٥٩، أربع مجلات اعتمدت على قصص الخيال العلمي، وهي "**סיפורי דמיון** قصص خيالية- **קוסמוס** الكون- **מדע בדיוני** خيال علمي- **סיינס פיקשיין**خيال علمي"، غير أنها لم تستمر طويلاً، كما صدرت مجلات أخرى نشرت قصص خيال علمي محلية تماماً، اهتمت بشخصية طرزان ملك الغابة.[٥٠] ومنذ السبعينيات، من القرن العشرين، فصاعداً بدأت تصدر العديد من المجلات، ففي أكتوبر عام ١٩٧٨، صدرت مجلة الخيال العلمي الإسرائيلية "**פנטסיה 2000** فنتسيا ٢٠٠٠"، التي أصدرت، على مدى ست سنوات، أربعة وأربعين عدداً، وفي عام ٢٠٠٢ صدر العدد الأول من مجلة "**חלומות באספמיה** أحلام اليقظة" وهي مجلة خاصة بالأدب التخميني، وتخصصت في نشر قصص الخيال العلمي الإسرائيلي المحلية، وأحدثت تطوراً كبيراً في مجال الخيال العلمي الإسرائيلي، وفي عام ٢٠٠٧ بدأت تصدر مجلة أخرى وهي "**מרקוס** ماركوس".

هذا عن الخيال العلمي المترجم، أما عن الخيال العلمي الإسرائيلي الأصلي، فتجدر الإشارة، بادئ ذي بدء، إلى وجود اختلاف بين بدايات الخيال العلمي العالمي، وبين بدايته في إسرائيل. ففي حين أن أدب الخيال العلمي العالمي يتسم بأن ولادته كانت في المجلات الأدبية، فهي التي كانت، ولا تزال، تمثل منبراً مهماً لنشر أعمال الخيال العلمي في أنحاء العالم، نجد في إسرائيل أن معظم أعمال الخيال العلمي الإسرائيلي صدرت في صورة كتاب، أما المحاولات، التي تمت من أجل إصدار مجلات متخصصة في الخيال العلمي في نهاية الخمسينيات، وفي نهاية السبعينيات من القرن العشرين، فإنها فشلت في معظمها.

كما تجدر الإشارة، كذلك، إلى أن الخيال العلمي الإسرائيلي، حتى نهاية القرن العشرين، هو مستورد في معظمه من الثقافة الأنجلوسكسونية، فهي التي تمثل بالنسبة له مصدراً أساسياً، حتى في الأعمال الأصلية. حيث إن جزءاً كبيراً من قصص الخيال العلمي العبرية هي في أحسن الأحوال محاكاة للنموذج الأمريكي، وفي أسوأ الحالات لا يمكن قراءتها.

وكانت قصة الخيال العلمي العبرية المشهورة جداً هي قصة "**הדרך לעין חרוד** الطريق إلى عين حارود" للأديب **עמוס קינן** عاموس كينان(١٩٢٧ – ٢٠٠٩)، التي صدرت عن دار النشر "عم عوفيد" عام ١٩٨٤، وترجمت إلى الفرنسية والإنجليزية والعربية. وهي الرواية التي تحتوي على تنبؤ بمستقبل إسرائيل بعد الانقلاب العسكري اليميني، مع أوصاف تحاول تغيير الماضي، وقد حققت أعلى المبيعات، كما تحولت إلى فيلم سينمائي عام ١٩٨٩. وتصور الرواية كل شيء سلبي، ولم تكن هي الرواية الوحيدة لكينان، بل صدر له قبلها رواية بعنوان "**שואה 2** كارثة ٢"، عام ١٩٧٥، صور فيها معسكر أسرى مستقبلي بعد الحروب التي دمرت إسرائيل.

ولكن الغريب في الأمر أن كينان أنكر كون روايته" الطريق إلى عين حارود"، هي قصة خيال علمي. الأمر الذي أدى إلى وجود نظرة عامة إلى أدب الخيال العلمي، على أنه سيىء ووضيع. ولكن، بعد ذلك، وفي لقاء مع مجلة "**פנטסיה 2000**" العدد ٤٣ يوليو ١٩٨٤ ص٢٢ اعترف كينان بأن قصته هي قصة خيال علمي.[٥١]

وكان هناك أدباء آخرون مثل **בנימין תמוז** بنيامين تموز(١٩١٩– ١٩٨٩)، في روايته (**פונדוקו של ירמיהו** فندق يرمياهو" عن دار النشر "كيتر" عام ١٩٨٤، وكذلك**יצחק בן נר** اسحق بن نير(١٩٣٧–)، في روايته "**המלאכים באים** الملائكة قادمون" عن دار النشر "كيتر" عام ١٩٨٧، كلاهما يقدم إسرائيل المستقبلية الكابوسية، التي يسيطر عليها المتدينون. وتعاود هذه المخاوف

الظهور،في نهاية التسعينيات، كانعكاس وتعبير عن المخاوف السائدة في المجتمع الإسرائيلي، من خلال أعمال **מיכאל פלג** ميخال فلج (١٩٥٩-)، "**העיר הפנימית** المدينة الداخلية" عن دار النشر "**הקיבוץ המאוחד** هكيبوتس همؤحد" عام ١٩٩٨، والأديب "**הדי בן-עמר** هادي بن عامير"(١٩٥٤ -)، في قصة "**בשם שמיים** لوجه الله"عن دار النشر "عم عوفيد" عام ١٩٩٨، وكذلك الأديب "**מוטי לרנר** موطي لرنير" (١٩٤٩-)، في قصته"**חבלי משיח** آلام مجيء المخلص"، عن دار النشر "**אור עם** أور عم"، عام ١٩٨٨، و"**אסי דיין** آسي ديان"(١٩٤٥-)، في قصة "**תוכן העניינים** فحوى الأمور"عن دار النشر "كيتر" عام ١٩٨٩، وكذلك "**אורה שם אור** أورا شيم اور"(١٩٢١ - ١٩٩٥)، في قصتها "**הקריריסט** الوصولي" عن دار النشر "**ירון גיל** يارون جيل" عام ١٩٩٠.[٥٢]

وبعد هذا الازدهار، الذي شهده أدب الخيال العلمي، في فترة السبعينيات حتى منتصف الثمانينيات من القرن العشرين، حدث أفول وتدهور، منذ منتصف الثمانينيات واستمر حتى منتصف التسعينيات من القرن العشرين. وتعود أسباب تدهور أدب الخيال العلمي، وكونه أدباً هامشياً في إسرائيل إلى نوعين من الأسباب: أسباب داخلية ترتبط بطبيعة هذا الأدب، وأسباب خارجية ترتبط بطبيعة المجتمع الإسرائيلي.

أولاً: الأسباب الخارجية

١-تأثر أدب الخيال العلمي، في إسرائيل، بعناصر خارجية تتعلق بطبيعة المجتمع الإسرائيلي، مثل الانقلاب السياسي عام ١٩٧٧، حيث وصل الليكود إلى سدة الحكم. وبعد ذلك التوترات التي سبقت غزو إسرائيل للبنان عام ١٩٨٢، فقد ألقت هذه الأحداث بظلالها على مسيرة تطور أدب الخيال العلمي في إسرائيل، إلى درجة

إلغاء المؤتمر الدولي للخيال العلمي والخيال وعلم الحدس، الذي كان من المقرر انعقاده في القدس في يونيو عام ١٩٨٢."[٥٣]

٢-إن المجتمع الإسرائيلي، منذ نشأته، وهو يعاني بشدة من الهاجس الأمني، الذي وصل إلى حالة مرضية، لأنه لا يتناسب مع عناصر التهديد التي يتعرض لها، حيث إن الشعب الفلسطيني تحت حكم عسكري قاس، وموازين القوى العسكرية بين إسرائيل، والدول العربية في صالح إسرائيل، كما أن أكبر قوة في العالم، وهي الولايات المتحدة، تقف بكل صرامة وراءها. وفي محاولة لتفسير هذا الهاجس الأمني المرضي، يرى البعض أن تجربة أحداث النازي (١٩٣٣- ١٩٤٥) تركت أثراً عميقاً في الوجدان اليهودي الإسرائيلي، بحيث تجذر الخوف من هذه الأحداث، في الوجدان اليهودي، وأصبح يمثل عقدة تاريخية في العقل الجمعي اليهودي. وفي الحقيقة، تسود وسط اليسار الإسرائيلي، وجهة نظر ترى أن الربط بين أحداث النازي، وبين الروح العسكرية في إسرائيل، أصبح تقريباً ربطاً مبتذلاً وممجوجاً. ووفقا لوجهة نظر أخرى تسود وسط اليسار، ووسط نقاد إسرائيل، ترى أن أحداث النازي هي ذريعة بالنسبة لإسرائيل، تستغلها للمنفعة الشخصية. بحيث تحول الخوف من تكرار أحداث النازي، داخل المجتمع الإسرائيلي، إلى سبب للخوف من المستقبل.[٥٤] ويلقي ،هذا الهاجس الأمني، بظلاله على كافة مناحي الحياة في المجتمع الإسرائيلي، فالناس في إسرائيل مهمومون، ويشعرون دائماً بأنهم تحت التهديد الدائم، والخطر الوجودي. وهم مشغولون فقط باليوم، ولا يروا أي داع للركض وراء الغد. صحيح أن الولايات المتحدة، التي يزدهر فيها هذا الأدب، لديها مشاكل، ولكنها لا تصل إلى كونها مشاكل وجودية.

وفي هذا الخصوص يقول الناقد الإسرائيلي أورتسيون برتنا: " يمكن فهم سبب هذه المشكلة، إذا ربطنا بين هذه الهامشية، التي يعاني منها أدب الخيال العلمي في إسرائيل، وبين حالة المجتمع الإسرائيلي، الذي يسمع طوال الوقت انفجاراً هنا

وانفجاراً هناك. كما أن الثقافة العلمانية اليهودية، منذ نهاية القرن التاسع عشر، وهي تعبر عن أدب مؤدلج ومسخر، أدب ازدهر بين أحضان الحركة الصهيونية، والهجرات والحروب المختلفة. ووسط ثقافة كهذه؛ ثقافة قلقة ومتوترة، ثقافة واقعية بشكل قاس، وسط هذه الثقافة، مَن يوجد لديه الوقت للخيال العلمي والخيال، خاصة وأنه أدب عاطفي في أساسه كما يتضح من اسمه.[٥٥]

إن هذه الشهادة، التي أدلى بها رئيس نقابة الأدباء العبريين في إسرائيل، وأحد أبرز نقاد الأدب الإسرائيلي في الوقت الراهن، أورتسيون برتنا، توضح بجلاء أمراً في غاية الأهمية، وهو إذا كان الأدب، بمفهومه الشامل، هو "التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية ومؤثرة، وهو لغة العاطفة، فهو يتناول الطبيعة وجمالها فيفرغ عليها ما في العاطفة من حرارة وفيض ويمزج الفكر بالعاطفة من خلال الصورة الأدبية."[٥٦] إلا أن الأدب العبري، بصفة خاصة، لا علاقة له بهذا التعريف، "لأنه منذ نهاية القرن التاسع عشر، وضع الأدب العبري لنفسه سمة الأدب المؤدلج أو الأدب المجند، عن طريق الالتزام بالبعد عن إبراز أي نوع من التناقض بين الأيديولوجية الصهيونية، وبين تجربة الفرد في واقع الحياة، والسعي لخلق مبررات لكل الإشكاليات، التي واجهت الصهيونية. وقد أدى هذا الأمر إلى جعل الأدب أدباً ذا موضوعات جاهزة سلفاً، فقد كانت هناك مضامين، وموضوعات، وأبطال، ووجهات نظر، وحلول جاهزة. ولم يكن هناك، استناداً لذلك، مجال لوجود قصة سيكولوجية فردية، أو قصة اجتماعية طبيعية، والأديب الذي كان يحاول أن يحيد عن هذا، لا يجد له مكاناً في الأدب العبري".[٥٧] بل إن المجتمع الإسرائيلي، من جانبه، لم يكن قادراً على هضم عملٍ أدبي يتناول قصة أسرة إسرائيلية، على سبيل المثال، تهرب إلى غزة. وذلك لأن التفكير الإسرائيلي، كما يتضح من خلال الأدب، لا يتضمن وجوداً بعيداً عن اللحظة الراهنة، فلا يوجد مستقبل، بل حاضر متواصل.

وبناء عليه، ولما كان أدب الخيال العلمي يتعارض في مفهومه، وفي سماته مع الأيديولوجية الصهيونية، فليس من المنطقي أن يحظى هذا الأدب بمكانة رفيعة بين أجناس الأدب العبري الأخرى. لأن الأيديولوجية الصهيونية أقوى من أن تحوي بداخلها الخيال العلمي، ولو حتى برداء يتناسب مع مصطلحاتها. وكان الزعم الذي يتكرر في هذا الخصوص هو: "إننا، الإسرائيليون، لا نزال مرتبكين يومياً في هويتنا اليهودية والصهيونية والإسرائيلية، فما لنا بهوية الكائنات الفضائية والهوية المستقبلية لأحفادنا فيما وراء المجموعة الشمسية."[٥٨]

ولهذا السبب، فإن أدب الخيال العلمي غريب في إسرائيل لكونه، كما يُعتقد، يغرد بعيداً عن الأيديولوجية الصهيونية، ولكونه كذلك ظاهرة مستوردة من الثقافة الأنجلوسكسونية، التي تختلف عن مصادر الثقافة اليهودية التي تشكلت في إسرائيل.

ولهذا، فإن أدب الخيال العلمي هو عالم يصد عنه الشباب في إسرائيل، هذا الشباب، الذي يقضي ما بين ستين إلى تسعين يوماً كل عام في خدمة الاحتياط، وبقية السنة يقضيها في عمل مضني حتى يستطيع تلبية متطلباته. ولذلك فإن مجال العلوم المستقبلية، وعلوم الفضاء، والرياضيات التطبيقية، كل هذا لا يجذب الشاب الإسرائيلي. بل ينجذب إلى دراسة الاقتصاد والعلاقات الدولية، ونظرته الفلسفية محدودة ومحصورة داخل منطقة الشرق الأوسط، ومصادر ثقافته مسخرة للمشكلة الفلسطينية.[٥٩]

وبهذا نستطيع أن نفهم لماذا لا يشجع الآباء، والمعلمون، الأطفال، والشباب على الاهتمام بهذا الأدب، بل إنهم يمنعونهم من قراءة أي شيء متعلق به. إن جيل الآباء الحالي في إسرائيل نما وتربى، في معظمه، على إيجابيات الأدب المؤدلج. والكثير من الآباء والمعلمين يزعمون أن أدب الخيال العلمي، لا يعد بالنفع على الطفل فقط، بل يضره، لأنه يثير لدى القارئ الغض خيالات فاسدة، ومنحرفة وكذلك

هزياناً. ولذلك فهم يرون أن الأفضل من ذلك قراءة أدبٍ، يهتم بالموضوعات التي تهم المجتمع الإسرائيلي.

ورغم تدني مكانة أدب الخيال العلمي الإسرائيلي، إلا أنه ومنذ منتصف التسعينيات من القرن العشرين فصاعداً، هناك ما هو بمثابة نهضة في عالم الخيال العلمي الإسرائيلي. وأصبح يتميز هذا الأدب الآن، بأنه يحتوي على نوعين من الخيال العلمي، الذي يستمد أفكاره من الواقع والثقافة الإسرائيلية، وهما: الخيال العلمي السياسي، والخيال العلمي التاريخي التناخي. يحتوي النوع الأول على قصص الخيال العلمي السياسية التي تحاول أن تتنبأ بالتطور المستقبلي الإسرائيلي والصهيونية، وذلك في حالة إذا ما سيطر على الدولة أهداف سياسية أو دينية معينة. كما عبرت عنه أعمال مثل قصة "**פונדוקו של ירמיהו** فندق يرمياهو" ١٩٨٤ لبنيامين تموز، وقصة اسحاق بن نير **המלאכים באים** الملائكة قادمون"١٩٨٧. ويبدو أن هذا النوع من القصص، التي تعكس المخاوف من المستقبل القريب صدرت بأعداد كبيرة وهي التي نجحت في إثارة الاهتمام في وسائل الإعلام.

أما النوع الثاني، فيأخذ الخيال العلمي إلى الجذور اليهودية القديمة. حيث تعتمد أعمال هذا النوع على الماضي اليهودي والتناخي. وقد كتبت العديد من هذه القصص للأطفال والشباب، والمثال البارز على هذه القصص، قصة "**נעמי קיטרון-עופרי** نعمي كيترون عوفري" بعنوان **להט החרב המתהפכת** بريق السيف المتقلب" عام ١٩٨٧.[٦٠]

ثانياً: الأسباب الداخلية

١- بالنسبة للأعمال العالمية المترجمة إلى العبرية. نجد أن الجمهور الإسرائيلي الذي كان في الأساس من الشباب، وأشخاص ذوي ثقافة تكنولوجية جيدة - هذا الجمهور لم يكن حريصاً في البداية على المستوى، فكان يهضم أي شيء. ولكن بعد مرور فترة ليست طويلة، حدثت ظاهرتان هما: الأولى: اتجاه دور النشر في

البداية إلى ترجمة أعمال مشهورة جداً لأدباء مشهورين، وقلت ترجمة الأعمال الأقل شهرة. والظاهرة الثانية هي أن جمهور القراء، بعد أن وصل إلى مرحلة تشبع معين، بدأ في فحص طبيعة الأعمال ومستواها، ووجد أن الأعمال المقدمة له قد أصابها التقصير والإهمال في الترجمة والتحرير الفني، بمعنى أن المترجمين، ودور النشر، بدأوا في التعامل مع الموضوع لا على أنه أدب، بل على أنه وسيلة لكسب الرزق. وأصبحت الترجمة غير محتملة والإصدار الفني أصبح رديئاً ومتهاوناً. مما أدى إلى احتقار القراء لهذا الأدب برمته. فبدلاً من أن تختار دور النشر أفضل المترجمين، وبدلاً من أن تهتم بتنوع الأعمال التي تقوم بترجمتها، حتى يتمكن القراء من رؤية المجال بكل أبعاده، والتعامل مع أفكار جديدة، ونظرات واتجاهات حديثة، كانت تعهد بالترجمة، من أجل كسب المزيد من المال، إلى غير المتخصصين، كما كانت تختار أعمالاً رديئة. وكانت النتيجة أن جميع الأطراف خسرت: خسر القراء، وخسرت بالطبع دور النشر.[٦١]

٢- قلة منابر النشر. ففي سوق الخيال العلمي العالمي، يستطيع محبو هذا الأدب، القراءة على مدى سنوات لنصوص من الخيال العلمي في المجلات وفي الكتب. وبعد ذلك يبدأون في نشر قصص قصيرة في المجلات المهنية، ثم يتم التوصل إلى نشر كتاب أو مجموعة قصصية قصيرة، أو رواية، وفي دور النشر المتخصصة في أدب الخيال العلمي، هناك كذلك محررون ذوو خبرة ومتخصصون في هذا الأدب. أما في إسرائيل، في مقابل ذلك، فلا يوجد أمام محبي الخيال العلمي سوى نصوص قليلة نسبياً للقراءة بالعبرية. فمنذ ثمانينيات القرن العشرين نشرت قصص أصلية في مجلة "פנטסייה 2000"، وفي مجلة "קוסמוס"، ولا توجد مجلة تُستخدم منبراً دائماً للقصص القصيرة، حتى في الملاحق الأدبية الخاصة بالصحف العامة، وفي صحف الأطفال والشباب، تصدر في النادر قصص، ربما يمكن رؤيتها على أنها تابعة للخيال العلمي، ولكن حتى هذا لم يكن منبراً دائماً.

لذلك فإن كاتب الخيال العلمي الإسرائيلي مطالب بنشر قصة، دون أن يختار طريق التأهيل، وحتى إذا نجح في التوصل إلى محرر له اهتمام بالخيال العلمي، يكتشف أن ذلك المحرر نفسه ليس لديه خبرة في مجال الخيال العلمي، من جوهر حقيقة أن هذا التيار هو تقريباً غير موجود.[٦٢]

رواية "הידרומניה هوس الماء"

صدرت رواية "הידרומניה هوس الماء" عن دار النشر "זמורה ביתן زمورا بيتان" عام ٢٠٠٨ للأديب אסף גברון آساف جفرون[٦٣]، وتقع في مائتين وتسع عشرة صفحة، والرواية مقسمة إلى ثلاثة أجزاء؛ الجزء الأول بعنوان"נצח [نتسح]"، والجزء الثاني بعنوان "אגירה تخزين"، والجزء الثالث بعنوان "מים ماء".

وقد فازت الرواية بجائزة "גפן جفن" لعام ٢٠٠٩، وهي الجائزة التي تمنح سنوياً للأعمال المتميزة في مجال الخيال العلمي في إسرائيل، كما فازت بجائزة "ויצ"ו"[٦٤] فيتسف " في هولندا، لعام ٢٠١٢.[٦٥]

تتناول الرواية الحديث عن إسرائيل المستقبلية في عام ٢٠٦٨، وهي تعاني من الضعف ومن الجفاف، حيث تجتاح العالم كله أزمة طاحنة في المياه. فإسرائيل مثل العالم أجمع، ولكن بصورة أكثر حدة، لا يوجد بها ماء، والأمطار باتت نادرة. وظهرت تنظيمات دولية عملاقة، تسيطر على كل قطرة ماء في العالم، وهي التي تبيع الماء بأسعار باهظة. ولم تعد الحروب بين إسرائيل وبين الفلسطينيين بسبب الاحتفاظ بالمناطق المحتلة، بل بسبب الماء. ولم تعد الولايات المتحدة الأمريكية هي الدولة العظمى في العالم، بل أصبحت الصين هي الأمبراطورية العظمى، ولا تربطها بإسرائيل أية اهتمامات. وأصبحت الثقافة الصينية هي السائدة والمسيطرة في العالم، لذلك فالرواية مليئة بالكلمات والمصطلحات الصينية؛ فأصبح מונית التاكسي هو אַיישה، و רכבת القطار هو דְנְשָׁה، وبدلاً من قول "hi"، أصبح

الناس يحي بعضهم البعض بكلمة "יָה"، والعملة المتداولة في العالم كله أصبحت هي "קוֹאי" "كوئي"، التي أصبحت مرادفة للعملة الصينية "اليوان"، بل إن حساب السنين يجري في الرواية وفقاً للتقويم الصيني[٦٦]، حيث تقع معظم أحداث الرواية في عام القرد.

وفي إسرائيل تم التوقيع على اتفاقية سلام بين إسرائيل ودولة فلسطين، وأقيمت دولة فلسطين وعاصمتها القدس الشرقية، وأراضيها هي الضفة الغربية، وقطاع غزة. وبعد قيامها بخمسة عشر عاماً شنت فلسطين الحرب على القدس واحتلتها، وبعد ذلك قامت باحتلال مدنٍ أخرى أهمها طبرية، التي يوجد بها مصادر المياه. وأصبحت إسرائيل دولة منكمشة وخائرة القوى، وأصبح مواطنوها معزولين وضعفاء، ليس لديهم القدرة على التنظيم من أجل الدفاع عن مصالحهم. وعاصمة إسرائيل، في وقت الأحداث، هي مدينة قيسارية، وهي المدينة المقسمة إلى أحياء مرقمة، يوجد بعض هذه الأحياء على شاطىء البحر أمام الميناء، ويوجد البعض الآخر تحت سطح الماء، وهي الأحياء الفقيرة، التي أقيمت على سطح المدمرات الروسية القديمة. وتراجعت السلطات الحكومية الرسمية تدريجياً، في كافة المجالات، والمناطق التي أصبحت مهجورة تغلغلت إليها تلك التنظيمات الدولية، التي قامت بشراء كل مؤسسات الدولة بمبالغ رمزية، وأخذت على عاتقها تقديم وتوفير الخدمات الأساسية للمواطنين، مقابل قائمة من المصالح والأحكام، الآخذة في الخطورة بمرور السنين، ومن هنا انقضت هذه التنظيمات على الحقوق الأساسية للمواطنين، واستخدمت العنف لتنفيذ أغراضها الاحتكارية.

ويجعل جفرون حبكة روايته تتمحور حول الشخصية المركزية في الرواية، وهي شخصية "מיה مايا"، التي تركها زوجها "אידו إيدو"، وهي تعيش بلا مال وبلا ماء، فقد فحصت كمية المياه الموجودة في الخزان، فوجدت أنها أوشكت على النفاد، وأن المطر القادم سيحل بعد ثلاثة أشهر وهي لن تستطيع التحمل.

وزوجها، قبل اختفائه، كان يعمل مهندساً لتنقية المياه في مشروع "دجانيا"، الذي يهدف إلى توفير مياه الشرب لمواطني إسرائيل. وقد استطاع التوصل إلى اختراع جهاز يُمكن الإنسان البسيط من تخزين، وتنقية مياه الأمطار، وبذلك يكتفي ذاتياً من ناحية متطلباته من الماء. ولذلك فهذا الجهاز من شأنه أن يغير الوضع الراهن، ولكن "إيدو" اختفى بشكل غامض، بعد مكالمة تليفونية، وظلت "مايا" بمفردها.

وفي العالم المستقبلي، الذي يصوره جفرون في روايته، نجد أن كل إنسان في العالم، يحمل شريحة الكترونية بحجم حبة الأرز، محفور عليها هويته، تغرس في أعلى ذراعه الأيسر، بدءاً من عمر سنتين. ومن خلالها تدار الحياة اليومية بكل تفاصيلها، فعلى سبيل المثال، عند القيام بعملية الشراء، وعند الذهاب إلى المتجر، بعد اختيار السلع، تقوم أجهزة المراقبة في المتجر بفحص الشريحة الخاصة بالشخص، ثم تقوم بخصم المبلغ من رصيده، وفي حالة عدم وجود رصيد كاف في حسابه تقوم تلك الأجهزة بإيقاف الشخص على الفور. كما يمكن من خلال هذه الشريحة طلب الخدمات، والبحث في المعلومات، وكافة الأمور الأخرى. وفي الرحلات الجوية ومعابر الحدود، ليس هناك حاجة إلى تحديد الهوية أو المراقبة، لأن تحديد الهوية والمراقبة يتم على مدار الساعة مع كل شخص.

وتتصل تلك الشريحة بنظارة خاصة، تستخدم لإجراء الاتصالات مع الآخرين، وعند الضرورة تستخدم كذلك كجهاز للإنارة.

و اكتشفت "مايا" أنها حامل، ونتيجة لأنها كانت تعاني من الفقر ومن قلة الماء، فقد اضطرت لعقد صفقة مريبة مع صديق زوجها ويدعى"דג'י داجي"، حصلت بموجبها على شريحة شخص متوفى يدعى "נצח نتسح"، مكنتها من الدخول على حسابه، وأصبحت تستطيع التحكم في رصيده النقدي ورصيده من الماء.

وفعلت "مايا" كل شيء لكي تتعقب آثار زوجها "إيدو"، لتعرف مصيره. وكانت تحتفظ معها برسم تخطيطي لاختراع زوجها، ونجحت، من خلال معرفتها باختراع

زوجها، في إقامة حوض لتخزين وتنقية مياه الأمطار في مستوطنة "حارود"، التي تمت خصخصتها، وهي المستوطنة التي أقيمت على أطلال مستوطنة "عين حارود". وبذلك استطاعت "مايا" أن تنجح في توفير المياه اللازمة لمستوطنة "حارود"، وأن تلحق الهزيمة بالتنظيمات العملاقة المسيطرة على المياه.

وفي أثناء تنفيذها لهذا المشروع، قامت الشرطة باستدعائها، واتهامها بقتل "داجي"، وهو الشخص الذي عقدت معه الصفقة، وتستمر التحقيقات، بشكل مثير، حتى تكتشف في النهاية، وبعد أن عاد زوجها "إيدو"، أنه تعرض لتهديدات من قِبل التنظيمات الدولية، حتى يوافق على بيع اختراعه لهم، وأمام إصراره على الرفض، هددوه بقتل زوجته "مايا"، فطلب منهم أن يقتلوها.

وعندما علمت "مايا" بذلك طلبت من زوجها أن يتركها بمفردها، وتنتهي الرواية بموافقة "مايا" على بيع الاختراع لأحد التنظيمات العملاقة.

الدراسة التحليلية للرواية

أولاً: ملاحظات على الرواية

تكشف الرواية عن أمور يجب التوقف عندها وهي:

١–أن للرواية خطين: خط علمي وخط بوليسي، وكل من الخطين يخدم الآخر. فالخط العلمي خدم المضمون، وجعل من الرواية أكثر من مجرد رواية للتسلية. كما خدم الخط البوليسي الشكل في خلق عنصر التشويق والإثارة. والخطان لا ينفصلان عن بعضهما البعض على امتداد صفحات الرواية، وكونا كلاً واحداً. ويتضح الخط العلمي في الرواية في عدة مواضع منها:

את הצ'יפ הראשון שלה קיבלה בגיל שבע-עשרה (היום מכניסים צ'יפ לכל ילד בגיל שנתיים), ואת השני בגיל עשרים ושבע...
הצ'יפים התת-עוריים מבצעים את כל הפעולות הדרושות לאדם ולרשויות:זיהוי, תשלום, תקשורת, מידע, בידור, פרסום. החלת תקן הסיליטיטה סימנה את סופם של תורים, קופות ותחנות בקרה. כדי

לקנות, למשל, הלכת לחנות, בחרת את המוצרים ולקחת אותם. חיישני הבקרה בחנות זיהו את הצ'יפ שלך והורידו את הסכום מחשבונך (אם אין סכום בחשבונך, ימצאו אותך...) הזמנות שירותים, חיפוש מידע, התקשרות חזותיות או קולית עם אנשים בוצעו במהירות – נגיעה בצ'יפ, בקשה, אישור. בטיסות ובמעברי גבול לא נדרשו זיהוי ובקרה, כי זיהוי ובקרה היו סביב כל אחד בכל שעות היממה.[٦٧]

حصلت[مايا. الباحث]على شريحتها الأولى وهي في السابعة عشرة (الآن يزرعون شريحة في كل طفل عمره سنتان)، أما الثانية فقد حصلت عليها في السابعة والعشرين...

تنفذ الشرائح، التي توضع تحت الجلد، أعمال الإنسان وخدماته الضرورية، مثل: تحقيق الشخصية، والتسديد، والاتصالات، والمعلومات، والترفيه، والإعلان. وقد كان تطبيق معيار السيليكون والتيتانيوم إشارة إلى نهاية الطوابير، وشبابيك الخدمات، ومراكز المراقبة. ومن أجل التسوق، على سبيل المثال، بعد أن تذهب إلى المتجر، وتختار السلع وتأخذها. تقوم أجهزة الاستشعار والمراقبة بالتحقق من شريحتك، وتخصم المبلغ من حسابك (وفي حالة عدم وجود رصيد في حسابك يقوموا بإيقافك...). وتتم عملية طلب خدمات، أو البحث عن معلومات، أو الاتصالات المرئية والصوتية بالأشخاص، تتم بسرعة – عن طريق لمس الشريحة، ثم الطلب، ثم التصديق على الطلب. وفي أثناء السفر بالطائرة، أو في معابر الحدود، لم تكن هناك حاجة إلى تحقيق الشخصية أو المراقبة، لأن عملية تحقيق الشخصية والمراقبة كانت تُجرى لكل شخص على مدار الساعة.

يدل هذا الاقتباس على ثراء خيال الأديب العلمي، ومعرفته الوثيقة بالتفاصيل التكنولوجية. كما بلغ التطور العلمي، في الرواية، مداه وتحولت الأماكن إلى أرقام:

נצח מת. אין טעם לעסוק בזה. היא לא נוסעת לדירתו בים שמונה, אף שזה דירה גדולה ויפה ובטוחה יותר משלה, בשכונה גדולה ויפה ובטוחה יותר משלה.[٦٨]

مات نتسح. ولا داعي للاهتمام بذلك. وهي لن تذهب إلى شقته في بحر ٨، بالرغم من أنها شقة أكبر، وأفضل، وأكثر أمناً من شقتها، كما أنها تقع في ضاحية أكبر، وأجمل، وأكثر أمناً من ضاحيتها.

كما أن التكنولوجيا المتطورة موجودة في كافة مناحي الحياة، حتى عملية الاستحمام:

היא רוצה לעשות מקלחת של עשר דקות. בדירה בדרום שש היא יכולה להרשות לעצמה מקלחת של שתי דקות, עם מים מדרגה נמוכה. אצל נצח איכות המים היא הגבוהה ביותר. היא מתפשטת ומניחה את הבגדים שלה במתקן הניקוי־יבש־אקספרס, מפעילה את המים ונכנסת, וזו המקלחת הכי נעימה שעשתה שנים. הזרוע שלה עדיין מעקצצת במים החמים, אבל היא מתעלמת. היא רוצה לטעום מהדברים הטובים לפני שייעלמו. אחרי עשר דקות היא מתנגבת ארוכות ולובשת את הבגדים שיצאו נקיים מהמתקן.[٦٩]

أرادت أن تستحم تحت الدش ذي العشر دقائق. في الشقة الموجودة في جنوب ٦، تستطيع أن تسمح لنفسها بالاستحمام تحت الدش ذي الدقيقتين، وبنوعية مياه ذات جودة منخفضة. أما لدى نتسح فإن جودة المياه عالية جداً. نزعت ملابسها ووضعتها في جهاز التنظيف الجاف إكسبريس، وقامت بتشغيل الماء ودخلت، كان هذا الدش هو الأكثر متعة منذ سنين. وذراعها لا يزال يداعب الماء الدافيء، ولكنها تغاضت عن ذلك. فهي تريد تذوق الأشياء الجيدة قبل أن تختفي. وبعد عشر دقائق تجففت تماماً وارتدت الملابس التي خرجت نظيفة من الجهاز.

أما عن الخط البوليسي، الذي يثير المتعة والتشويق، في الرواية، فيظهر في موقف اختفاء "**אידו** إيدو":

במיוחד היא חוזרת שוב ושוב אל הערב האחרון באפריל, שבו האושר והכאב השתלבו זה בזה באכזריות בלתי נסבלת: במרפסת דירתם בצפון שש, לידה, הוא קיבל התקשרות. הוא ענה, "יָה?" ואז אמר, "מדבר." ואז עשה פרצוף כזה, פרצוף שאומר, לא יודע, אני מוכן לשמוע, אני מניח, והוא אמר, "לא יודע, אני מוכן לשמוע, אני מניח." ואז, "אני אהיה שם." הוא נגע בזרועו וניתק, הסיר את המשקפיים ואמר, "זה מישהו חשוב. איש עסקים. הוא רוצה לתת הצעה על ג'י־ג'י. הוא אומר שהוא חושב שהדאגות שלי בחיים נגמרו." הוא צחק, ומיה חייכה ושאלה, "מה זאת אומרת הדאגות נגמרו? על מה הוא מדבר? מי זה?"[٧٠]

وتعود مراراً وتكراراً، بصفة خاصة، إلى الأمسية الأخيرة في شهر أبريل، حيث اجتمعت فيها السعادة مع الألم بقسوة لا تحتمل: ففي شرفة شقتهما في شمال٦، تلقى[إيدو. الباحث] اتصالاً. وأجاب"ياه؟"[وهي التحية باللغة الصينية. الباحث] ثم قال "أتحدث." وحينئذ أومأ بوجهه، بإشارة تدل على إنه لا يعلم، أو أنا مستعد أن أسمع، أو أنا أفترض. ثم قال:" لا أعلم، أنا مستعد أن أسمع، أنا أفترض." واضاف"سأكون هناك." ثم لمس ذراعه وقطع الخط، ونزع النظارة وقال: "هذا شخص ما مهم. رجل أعمال. يريد أن يقدم عرضاً بخصوص الاختراع [فكلمة ג'י־ג'י هي التي كان يشير بها الكاتب، في الرواية، إلى اختراع إيدو. الباحث]. وهو يعتقد أن همومي في الحياة قد انتهت." وضحك، انتظرت "مايا" وسألت قائلة:"ماذا يعني أن الهموم قد انتهت؟ علما يتحدث؟ مَن هذا؟"

وبعد هذه المكالمة ذهب "إيدو" ولم يعد، واختفى تماماً، دون أية إشارة إلى مكانه، أو إلى الشخص الذي اتصل به. ويظهر الخط البوليسي كذلك في الرواية من خلال القبض على "مايا" بتهمة قتل "داجي":

היא חולמת על לולו — קורה לה משהו רע, ועל דגי — קורה איתו משהו נעים, אבל צליל גבוה מעיר אותה, והיא לא תזכור את החלומות האלה, היא לא תזכור שום דבר בשעות הקרובות, כי הדברים קורים

בקצב מבהיל. היא מרכיבה את המשקפיים ורואה מישהו שהיא לא מכירה. פנים רזות, ראש מגולח, על סנטרו זקנקן בצורת כוכב. עיניו נראות מופתעות. היא אומרת, "כֵּן?" הוא אומר, "גברת... תמתיני שנייה בבקשה." הוא מבטל תמונה וצליל, אך ההתקשרות עדיין חיה, היא יודעת, כי הודעה מולה מציינת את זה. חושיה חוזרים אליה לאט. הוא חוזר אחרי דקה. קולו גבוה. הוא אומר, "גברתי, כאן משטרת ישראל. אנחנו מחפשים את נצח. יש לנו יסוד להניח שזה הצ'יפ שלו. תני לי את מקומו." גרונה מתייבש. היא לא עונה. "גברתי?" "אני..." "מה שמך?" "מיה," היא עונה בקול חלש. "תודה, גברתי." ההתקשרות מסתיימת.

היא מסירה את המשקפיים. היא מבולבלת מכדי לחשוב מה לעשות. להתקשר לדגי, זה הדבר היחיד שעולה על דעתה, אבל הם מגיעים לפני שהיא מספיקה. הם בדלת. הם בפנים. אוחזים בזרועה. מוליכים אותה בגסות. היא מגיבה בקושי, הולכת בקושי. מדברים איתה, מקריאים לה, סורקים את הצ'יפ בזרועה, מנטרלים אותו. מכניסים אותה לניידת מהבהבת. היא לא עונה. היא חושבת על אידו. היא בוכה. היא כועסת. איך השארת אותי לבד. בבדידות כל כך עמוקה, אכזרית. דווקא עכשיו. איפה אתה. היא חושבת על האפונה, אל תדאגי, ילדה, אל תדאגי, את תהיי בסדר, אני אשמור עלייך, אנחנו נהיה בסדר. הניידת עוצרת, ושוב אוחזים בזרועה ומוליכים אותה. היא לא יודעת אפילו כמה הם. לגברים שבהם יש זקנקן הכוכב של המשטרה על הסנטר. היא בחדר. היא לבד. החדר לא נעול, היא רואה את השוטרים ואת התחנה דרך הקירות הפתוחים. אבל היא יודעת שאם תנסה לצאת מהחדר, הצ'יפ שלה יפעיל אזעקה. אם תנסה להתחבר לצ'יפ, הוא יהיה חסום. היא ראתה מספיק סרטים. היא במעצר.[٧١]

كانت تحلم بلولو [ابنة أخيها. الباحث] هل حدث لها مكروه، وتحلم بداجي – هل جرى له شيء ما جيد، ولكن رنين التليفون أيقظها، ولم تتذكر هذه الأحلام، فهي لم تعد تتذكر أي شيء يحدث في الأونة الأخيرة، لأن الأمور تحدث بإيقاع عجيب. وضعت النظارة ورأت شخص ما لا تعرفه. وجهه نحيل، وحليق الرأس، على ذقنه

لحية على شكل كوكب. يبدو عليه الاندهاش. قالت:"ياه؟"، فقال لها:"يا سيدتي... انتظري لحظة من فضلك." وأوقف الصورة والصوت، ولكن الاتصال ما زال جارياً، عرفت ذلك فأمامها إشعار يشير إلى ذلك. عادت حواسها إليها ببطء. وعاد بعد دقيقة. وكان صوته مرتفعاً. وقال:" يا سيدتي، هنا شرطة إسرائيل. ونحن نبحث عن نتسح. لدينا فرضية بأن هذه هي شريحته. أخبرينا عن مكانه." جف حلقها. ولم تجب. "يا سيدتي؟" "أنا..." "ما اسمك؟" أجابت بصوت ضعيف: "مايا،" "شكراً سيدتي." وانتهت المكالمة.

نزعت النظارة. وكانت مرتبكة لدرجة أنها لا تعرف ماذا تفعل. هل تتصل بداجي، كان هذا هو الأمر الوحيد الذي خطر ببالها، ولكنهم وصلوا قبل أن تتمكن من ذلك. أصبحوا على الباب. ودخلوا وأمسكوها من ذراعها، قادوها بعنف. وكانت ترد وتسير بصعوبة، وتحدثوا معها، وقرأوا الشريحة ومسحوها، ثم أبطلوها. وأدخلوها إلى سيارة دورية تومض. وهي لم تجب. كانت تفكر في إيدو. وتبكي وغاضبة. كيف تتركني بمفردي. في عزلة شديدة، وعنيفة. الآن بالتحديد، الآن بالتحديد. أين أنتَ. ثم فكرت في جنينها، لا تقلقِ، يا طفلتي، لا تقلقِ، ستكونين على ما يرام، سأحافظ عليكِ، سنكون معا على ما يرام. توقفت سيارة دورية الشرطة، وأمسكوها ثانية من ذراعها واقتادوها. وهي لا تعرف حتى كم عددهم. ويوجد للرجال منهم لحية على شكل كوكب على الذقن. وأصبحت في الحجرة بمفردها. لم تكن الحجرة مغلقة، وهي ترى رجال الشرطة والمركز من خلال الحوائط المفتوحة. ولكنها تدرك إنها إذا حاولت الخروج من الحجرة، فإن الشريحة ستحدث صفارة إنذار، وإذا حاولت الاتصال بالشريحة، فستجدها مغلقة. وشاهدت ما يكفي من الأفلام. وهي الآن رهن الاعتقال.

وهكذا نجد الأحداث مليئة بالمفاجآت والإثارة، وتمشياً مع روح رواية الخيال العلمي، فإن الحبكة محكومة بالإثارة والتشويق، مما يجذب انتباه القارئ.

٢- تحتوي الرواية على قصة صراع بين نوعين من القوى: قوى تستخدم العلم والتكنولوجيا من أجل قهر الإنسان ومراقبته على مدار الساعة، وقوى أخرى تستخدم العلم من أجل التغلب على هذا القهر.

والقوى التي تستخدم العلم والتكنولوجيا، من أجل السيطرة على كل شيء، تتمثل، في الرواية، من خلال التنظيمات الدولية العملاقة. وفي مقابلها نجد شخصية "مايا" التي تمثل القوى الأخرى، من خلال محاولتها الوقوف أمام القوى الظالمة، عن طريق محاولتها القيام بتخزين وتنقية مياه الأمطار في مستوطنة "حارود"، مستخدمة في ذلك الأساليب العلمية والتكنولوجية. ولكن الانتصار كان، في النهاية، لصالح القوى الظالمة.

مما يكرس ويعمق من السمة التي تتميز بها أعمال الخيال العلمي، منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، وهي سمة التشاؤم، وتصوير المدينة الفاسدة. فرغم أن نجاح مشروع "مايا"يعني الاكتفاء الذاتي، وعدم التبعية للتنظيمات الدولية فيما يتعلق بالمتطلبات المائية، وبالتالي التغلب على هذه القوى. ورغم أن "مايا" عارضت بشدة، في البداية، فكرة بيع هذا الاختراع لهذه التنظيمات، إلا أنها رضخت في النهاية، لهذه التنظيمات، وباعتها الاختراع.

٣- ترتبط رواية "هوس الماء"، بعلاقة تناص مع أكثر من عمل من أعمال الخيال العلمي الأخرى، ويعني التناص " تداخل نصوص متعاقبة على ذهن القارئ. فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن، منسحبة من ثقافات متعددة، ومتداخلة في علاقات متشابكة."[٧٢] ومن هذه الأعمال المرتبطة برواية "هوس الماء" رواية "١٩٨٤"[٧٣] للكاتب George Orwell جورج اورول.

إن رواية جفرون "هوس الماء" تصور العالم المستقبلي من خلال شريحة إلكترونية تغرس تحت الجلد، ومن خلالها تستطيع الأجهزة الأمنية مراقبة كافة الأفراد على

مدار اليوم. وتتناص هذه الفكرة مع فكرة "الستار الناقل" التي اعتمد عليها جورج اورول في روايته، فهذا "الستار" يقول عنه جورج اورول:

"وكان الستار الناقل هذا، يستلم ويبث في نفس الوقت، فهو يسجل الحركات، والأصوات وينقلها، ولذلك فإن أي صوت قد يصدر عنه، وبمستوى أعلى قليلاً من همسة منخفضة، يلتقطه الجهاز. والأنكى من ذلك، إن أية حركة يأتي بها، وهو على مرأى من الجهاز، تسجل وتنقل. وطبعاً لا يعرف الإنسان ما إذا كان مراقباً في أي لحظة معينة، كما لا يعرف أيضاً متى تصل شرطة الفكر جهازها اللاقط بجهازه الناقل، لترقب حركات وسكنات الإنسان، ولكن من المعروف أن شرطة الفكر تراقب كل إنسان في جميع الأوقات، وعلى هذا فقد قدر لك أن تعيش، بحكم العادة التي أصبحت غريزة، وأنت تفترض أن كل صوت يخرج منك تسمعه شرطة الفكر وكل حركة تأتي بها مسجلة عليك"[٧٤]

وبهذا يتضح أن كلاً من رواية جفرون "هوس الماء"، ورواية اورول "١٩٨٤" تصوران عالماً قمعياً استبدادياً، لا يعرف الخصوصية. يتمثل هذا العالم في رواية "هوس الماء" من خلال "التنظيمات الدولية التي تسيطر على المياه، وتنقض على الحقوق الأساسية للمواطنين، فالواقع إذا واقع سوداوي كئيب."[٧٥] يصوره جفرون هكذا:

"לכאורה, מים שייכים לכדור הארץ ולכל היצורים. חובה לשמור עליהם ולשמור אותם טבעיים ומטוהרים, ועל הממשלות להגן עליהם ולספק אותם לציבור. אבל המצב הנוכחי רחוק מזה. שוק המים נשלט בידי התאגידים, ובמיוחד שלושת הגדולים- אוהיה, ויזי וגובוגובו. למראית עין זה שוק חופשי והתחרות פתוחה לכל, אבל התאגידים האלה משתפים פעולה כדי לצבור כוח רב יותר על חשבון הממשלות, וכדי למנוע מאחרים להגיע לרמת השליטה שלהם. התאגידים התחילו את דרכם ברכישת מעיינות ומקורות מים טבעיים בארצות המוצא שלהם(יפן, סין, אוקראניה), אחר כך השתלטו על מקורות 'פרטיים'

באזורים אחרים בעולם, ואז על נחלים, נהרות, אגמים וימות – משאבים ששייכים למדינות, בעולם שהלך והתבייש... לאט לאט השתלטו התאגידים על רוב מקורות המים על פני הגלובוס, ובו בזמן גם על תעשיית המים ושירותי המים – שאיבה, סינון ואספקה למיליארדי אנשים."[٧٦]

من البديهي أن يكون الماء ملكاً للكرة الأرضية ولكل المخلوقات. ويجب الحفاظ عليه وجعله طبيعياً ونقياً، كما يجب على الحكومات أن تدافع عليه وأن توفره للمواطنين. ولكن الوضع الحالي بعيد عن هذا. حيث تسيطر التنظيمات على سوق الماء، وخاصة التنظيمات الثلاثة الكبار وهم: أوهايا، وفيزي، وجوبوجوبو. فيبدو للجميع أن هذه سوق حرة وأن المنافسة مفتوحة أمام الجميع، ولكن هذه التنظيمات تتعاون فيما بينها لكي تصبح أكثر قوة من الحكومات، وذلك حتى تمنع عن الآخرين الوصول إلى مستوى السيطرة الذي وصلت إليه. وقد استهلت التنظيمات طريقها بشراء مصادر المياه الطبيعية في الموطن الأصلي لهذه التنظيمات(اليابان والصين، وأوكرانيا)، بعد ذلك سيطرت على المصادر "الخاصة" في أماكن أخرى من العالم، ثم على جداول الماء والأنهار، والمستنقعات والبحيرات– وهي المصادر التي تملكها الدول، في عالم آخذ في التيبس... ورويداً رويداً سيطرت التنظيمات على معظم مصادر المياه على وجه الأرض، وفي نفس الوقت سيطرت كذلك على صناعة المياه أي استخراج المياه، والتصفية والإمداد لمليارات السكان."

وتتناص رواية "هوس الماء"، في موضع آخر، مع رواية "١٩٨٤"، من خلال إحدى شخصيات جفرون وهي شخصية " אספגי أسفجي"، الذي يعكس، في الرواية، شخصية شيخ يبلغ التاسعة والتسعين، ولا يزال يتذكر الحياة في العالم القديم، ومن هنا فإن هذه الشخصية تعد تمثيلاً لعالم الحاضر في عالم المستقبل، ويرى البعض[٧٧] أن هذه الشخصية تعبر عن الحنين والشوق إلى أشياء معينة معروفة

لدى القارئ، مثل القهوة والسجائر والشيكولاته، وهي الأشياء التي تتطلب زراعتها كميات كبيرة من الماء، وفي عالم يعاني من الجفاف، بسبب أزمة المياه الطاحنة، فلم تعد هذه الأشياء موجودة:

חבריו הקשישים אוהבים את השיחות האלה. הוא מנסה למעט בהן, לא לחיות את חייו בעבר, אבל בינו לבין עצמו, לפעמים, הוא מודה ונסחף: סיגריה, קפה, שוקולד, פירות-טבעיים-נקטפים מהעץ, מיץ, מלח, סוכרייה, בייגלה, קוקה קולה, כל הדברים שגזלו יותר מדי מים, שהוחלפו בתרכובות זולות יותר, בריאות יותר, אורגניות.[٧٨]

أحب أصدقائه الشيوخ هذه الأحاديث. وهو يحاول أن يقلل منها، وألا يحيا حياته في الماضي، ولكن بينه وبين نفسه، أحياناً يعترف ويتوق إلى سيجارة، وإلى قهوة، وإلى شيكولاته، وإلى فواكه طبيعية تقتطف من الشجرة، وإلى عصير، وإلى ملح، وإلى قطعة حلوى، أو إلى كعكة، أو كوكا كولا، وهي الأشياء التي تتطلب الكثير من الماء، والتي تم استبدالها بمركبات أرخص، وصحية أكثر، وعضوية.

وهذه الأشياء لها صدى في رواية "١٩٨٤" عندما يتحدث الراوي عن الشوق الدائم إلى الشيكولاته:

" صمت الصوت الصادر عن الستار الناقل، وامتلأ الجو بصوت بوق موسيقي واضح جميل، ثم سمع صوتاً يقول: انتبه! نرجو الانتباه من فضلك. هنالك أنباء هامة وصلت لتوها من جبهة مالابار، لقد سجلت قواتنا، في جنوب الهند، نصراً باهراً، وقد خولتني السلطات أن أقول إن العمليات الحربية، التي تشترك فيها هنالك، ستقرب الحرب من نهايتها.

فقال ونستون في نفسه: لعلها بداية أنباء سيئة. ولم يخب ظنه، فبعد أن تحدث المذيع عن إفناء جيش يوراشيا، وعن الأعداد العديدة من القتلى والأسرى، أردف يقول إن حصة الفرد من الشيكولاته ستخفض من ثلاثين جراماً إلى عشرين جراماً.

واحتفالاً بالنصر، ولربما لإزالة ما علق بنفوس الناس من مرارة، بعد سماعهم بنبأ تخفيض حقهم من الشيكولاته، بدأ الستار الناقل يذيع أنشودة "في سبيلك يا أوشانيا". ومن المفروض أن تقف عندما تسمع النشيد أما ونستون فلم يقف، لأنه كان بعيداً عن عين الستار الناقل الكاشفة."[٧٩]

فكل الشخصيات الموجودة في رواية "١٩٨٤" ينتابها الشوق العارم إلى الشيكولاته، التي أصبحت حصة الفرد منها في تناقص مستمر.

ومن الروايات الأخرى، التي دخلت معها رواية "هوس الماء" في علاقة تناص، رواية "הדרך לעין חרוד الطريق إلى عين حارود" لعاموس كينان. التي تقدم صورة متشائمة تجاه المستقبل، وتصور القصة قلعة علمانية في دولة ثيوقراطية متزمتة في إسرائيل، وتقوم على مخاوف مادية جداً، منتشرة وسط الجمهور العلماني، من سيطرة الدين على دولة إسرائيل.[٨٠]

وتدور أحداث الرواية حول إنقلاب يقع في إسرائيل، ولعله انقلاب عسكري، أو ثورة، وهي ليست ثورة بيضاء، بل قاسية، يذهب ضحيتها الكثير من الناس، وتقوم الفرقة (ولعلها فرقة عسكرية) بالانقلاب، وتقتل من يقاومونها، ولا يحملون مبادئها وأفكارها، ولأن الراوي، (وهو عاموس كينان)، يساري، يداهم بيته رجلان مسلحان يريدان قتله، ولكنه يرميهم بمادة غازية، كان يحتفظ بها في بيته تحسباً لاعتداء اليمين المتطرف عليه بسبب آرائه، فيغمى على المسلحين، ويبدأ الراوي بالهرب، لتأكده من أن بقاءه في تل أبيب سيعرضه للقتل، لأنه في أعقاب الانقلاب يفرض نظام بوليسي على تل أبيب. ويهرب قاصداً "عين حارود"، لأنها مكان أمين، لا تصل إليه أيدي تلك المجموعة التي قامت بالانقلاب، بل تستقطب "عين حارود" عناصر المعارضة، ولذلك فهي تشكل في الرواية بؤرة الأمل. وبعد سلسلة من الأحداث يصل الراوي إلى "عين حارود"، إلا أنه لم يجد أحداً رغم أنه كان متأكداً من المكان.[٨١]

وتتماس أحداث هذه الرواية، مع أحداث رواية "هوس الماء" في أكثر من نقطة؛ منها أن كلتا الروايتين تقدم صورة تشاؤمية للمستقبل. فعاموس كينان يحذر، في روايته، "من سيطرة اليمين المتطرف على إسرائيل، فهي نبؤة تحذير، ولذلك فهو يطلق صيحة مدوية في وجه كل إسرائيلي كي يهب ويعمل لكبح جماح اليمين المتطرف."[٨٢] وفي رواية "هوس الماء" يطلق جفرون صيحة إنذار وتحذير من سيطرة التنظيمات الدولية ومن غياب دور الحكومات.

وإذا كان كينان، في روايته، قد هرب من تل أبيب إلى "عين حارود"، التي تمثل بؤرة الأمل:

והנה אני, נמלט מארצי אליה. היה שם כפר ערבי והוא נשכח והיתה תחנת ראדאר והיא עדיין קיימת והיתה מעברה של עולים חדשים והיא פונתה מכבר אבל היא עדיין קיימת. וכאן היתה רשף של הכנענים ואפולוניה של היוונים וכאן נפל וכאן נקבר (1081) עלי בן עוליים וכאן גבר ריצ'ארד לב הארי בפעם האחרונה (1191) על סלאח א-דין עד שהבא בייבארס (1265) וגירש מכאן את הצלבנים וכאן ניצחו הבריטים (1917) את התורכים וגירשו אותם משפלת החוף. מין מקום שנשכח בתוך גבולה של הרצליה הזוהרת, לא הרחק מתל-אביב המעטירה. לשם עלי להגיע, אבל לפני עלות השחר. בשלוש וחצי שעות אני יכול. פעם זה היה שום דבר בשבילי, היום לבטח יותר קשה. אבל אם אין ברירה, אז איך.[٨٣]

وها أنا أهرب من بلدي إليها. كانت هناك قرية عربية ولكنها غابت عن الذاكرة، كانت ولا تزال هناك محطة رادار، وكانت هناك مساكن مؤقتة للمهاجرين الجدد تم إخلاؤها منذ زمن، لكنها ما زالت موجودة. وكان هنا إله الكنعانيين رِشِف، وإله اليونانيين أبولو، وهنا سقط ودفن عام ١٠٨١ علي بن عليل [المعروف بابن عليم، حفيد سيدنا عمر بن الخطاب. الباحث]، وهنا انتصر ريتشارد قلب الأسد في المرة الأخيرة عام ١١٩١ على صلاح الدين حتى جاء بيبرس عام ١٢٦٥ وطرد الصليبيين، وهنا انتصر البريطانيون عام ١٩١٧ على الأتراك وطردوهم من السهل

الساحلي. وهو مكان ما غاب عن الذاكرة داخل حدود هرتسليا المتلألئة، التي لا تبعد عن تل أبيب المتزينة. يجب عليَّ الوصول إلى هناك، ولكن قبل بزوغ الفجر. أستطيع الوصول إلى هناك خلال ثلاث ساعات ونصف، لم تكن هذه المدة تمثل أي شيء بالنسبة ليّ في الماضي، أما الآن، فمن المؤكد أنها تمثل صعوبة بالنسبة ليّ، ولكن طالما أنه لا مجال للأختيار، فلا بأس.

كذلك هربت"مايا" إلى نفس المكان الشمالي الريفي، بعد أن حطمت تنظيمات المياه الوحشية صفقة المياه التي كانت مع زوجها "إيدو" الذى اختفى بلا رجعة.[84]:

הן מבלות את הלילה בדירה, ובבוקר לולו אומרת: "מיה, את באה איתי עכשיו לכפר." מיה ידעה שהיא תגיד את זה, היא מבינה למה היא אומרת את זה, ובכל זאת היא מופתעת. "על מה את מדברת?"

"אין לך מה לעשות פה," לולו אומרת, והעיניים הרכות שלה מונעות ממיה כל אפשרות להיות קשוחה.

"החיים שלי כאן. זה הבית שלי." אבל בזמן שהיא אומרת את המילים, היא חושבת, החיים שלי הולכים להשתנות, החיים שלנו. אני והאפונה, אנחנו נצטרך משפחה. נצטרך עזרה, ותמיכה.

"אין לך חיים כאן. אין לך עבודה. אין לך חברים."

"זה עדיין הבית שלי," אומרת מיה, ...

"אני יודעת. זה יישאר הבית שלך. לא אמרתי לך לוותר עליו. השתגעת? אני צריכה אותו כשאני באה לעיר," אומרת לולו. מיה צוחקת...

"איפה אני אגור?" עיניה של מיה על אחייניתה, והיא עונה מיד, "איתנו. זה רעיון של אבא ואמא. הם חושבים שאת צריכה לצאת מהעיר. בואי לכפר לכמה זמן שתרצי...

לולו עוזרת לה לארוז. מיה לא רוצה לקחת הרבה. בגדים בעיקר. רוב הדברים היקרים ללבה נמצאים בצ'יפ שלה או באחסון דיגיטלי זמין. ושני הדברים היקרים ביותר, היא מבינה בזמן שהיא סורקת את הבית כדי לא לשכוח כלום, לא נמצאים אפילו בצ'יפ או ברשת, אלא ממש בתוכה, בגופה...

מיה נושמת נשימה עמוקה ומנגבת טיפת מים מפיה בגב היד. "אני מוכנה," היא אומרת. לולו והיא מעמיסות את התיקים על גבן ויוצאות, ומיה לא מעיפה מבט אחרון בדירה, אבל במוחה עוברת המחשבה שהיא לא יודעת מתי תחזור לכאן, וזה בסדר מבחינתה. [٨٥]

قضين الليل في الشقة، وفي الصباح قالت لولو:" يا مايا، أنت ستأتي معي إلى القرية." عرفت مايا أن لولو ستقول ذلك، وتدرك لماذا قالته، ورغم كل ذلك تفاجأت. وقالت لها: " ماذا تقولين؟"

قالت لولو:" لا يوجد ما تفعليه هنا،" وعينا مايا الرقيقتان منعتها من أن تكون عنيدة.

"حياتي هنا. فهذا بيتي." ولكن بينما كانت تقول هذا الكلام، كانت تفكر وتقول أن حياتي تتغير، حياتنا، أنا والجنين، ونحن في حاجة إلى عائلة. في حاجة إلى المساعدة، والدعم.

" لا حياة لكِ هنا. فليس لديك عمل، ولا أصدقاء."

قالت مايا:" ولكن لا يزال هذا بيتي،"...

قالت لولو:"أعلم. وسيظل بيتك. لم أطلب منك التخلي عنه. هل جننتِ؟ كما أنني سأحتاجه عندما آتي إلى المدينة،" ضحكت مايا...

سألت مايا وعيناها على ابنة أخيها:" أين سأسكن؟" أجابتها على الفور:" معنا. فهذه فكرة أبي وأمي. فهم يعتقدون أنك في حاجة إلى الخروج من المدينة. تعالي إلى القرية واقضي فيها الوقت الذي تريدهِ...

ساعدتها لولو في حزم الأمتعة. ولم ترد مايا أن تأخذ معها الكثير. الملابس بصفة خاصة. أما معظم الأشياء الغالية على قلبها موجودة على شريحتها إو في جهاز نخزين البيانات الرقمي. أما الشيئين العزيزين جداً، فهي تدرك أنه في الوقت الذي تقوم فيه

بعملية مسح للبيت حتى لا تنسى شيئاً، فهما غير موجودين لا في الشريحة ولا على الشبكة، بل بداخلها، في جسدها...

أخذت مايا نفساً عميقاً وجففت قطرة ماء، كانت على فمها، بظهر يدها. وقالت:" أنا مستعدة،". حملت لولو ومايا الحقائب على ظهورهن وخرجن، ولم تلتفت مايا إلى الوراء حيث الشقة، ولكن خطر ببالها أنها لا تعرف متى ستعود إلى هنا، وأن هذا الذي تفعله هو في صالحها.

كما تنتهي كلتا الروايتين بنهاية متشابهة؛ نهاية تعبر عن التشاؤم، ففي رواية كينان، وبعد ما لقيه الراوي من أحداث مثيرة، من أجل الوصول إلى "عين حارود" لا يجد هناك أحد، ولم يجد إلا سراباً.

הגעתי. אין כלום. אני מכיר את המקום ולא ירמו אותי. בחושך אני אגיע הנה בלי מצפן בלי כוכב בלי מפה בלי שום דבר. עין חרוד זה המקום שממנו מתחיל הכל ואני אל ההתחלה יודע להגיע. אבל אין כאן כלום...

אולי היתה כאן עיר לפני 3000 שנה. אולי היה כאן כפר לפני שהיתה כאן עיר. משהו. מישהו. לפעמים כפר שנעשה עיר נהפך לתל ועל התל וצמח העשב המעיד שהאדם היה כאן...

לא. אין תל, אין אדמה תחוחה, אדמה שאי-פעם חרשו אותה ומאז היא פתוחה, בעולה, לא בתולה.

איני יודע כמה זמן עמדתי כך.

כאשר הפניתי את ראשי אחורנית, חשך בעולם.

איני יודע אם אני עיור.

אני לא שומע יותר קולות ואינני יודע אם אני חירש.

אני נזכר בשיר היפה הזה שלמדתי כשהייתי קטן, "טוב מאוד בעין חרוד."

עכשיו, סוף-סוף, טוב לי, אני בעין חרוד.[٨٦]

وصلتُ. ولكن لم أجد أي شيء. أنا متأكد من أن هذا هو المكان، ومن أنهم لم يخدعوني. لقد وصلتُ في الظلام، بلا بوصلة، وبلا كوكب، وبلا خريطة، وبلا أي

شيء. وعين حارود هي المكان الذي يبدأ منه كل شيء، وأنا أعلم كيف أصل إلى البداية، ولكن لا يوجد أي شيء هنا...

ربما كانت هنا مدينة قبل ثلاثة آلاف عام. وربما كانت هنا قرية قبل أن تكون هنا مدينة. شيء ما. شخص ما. أحياناً فإن القرية التي تصبح مدينة، تتحول إلى تل، ثم ينبت العشب على التل، هذا العشب الذي يدل على أن إنساناً كان هنا...

لا. لا يوجد تل، ولا توجد أرض هشة، أرض لم يتم حراثتها في وقت من الأوقات، ومنذ ذلك الحين وهي مفتوحة، بأعبائها، ليست عذراء.

لم أعرف كم من الوقت مضى وأنا أقف هكذا.

وعندما التفتُ إلى الوراء، وجدتُ ظلمة.

ولم أعرف هل أنا أعمى.

أنا لا أسمع أصوات، ولم أعرف هل أنا أصم.

تذكرتُ الأغنية الجميلة التي تعلمتها عندما كنتُ طفلاً وهي " الخير الكثر في عين حارود."

الآن، أخيراً، من الخير لي، أنا في عين حارود.

وكذلك "مايا"، وبعد نجاحها في تنفيذ اختراع زوجها، وبعد فرحة أعضاء مستوطنة "حارود" لأنهم أصبحوا غير تابعين للتنظيمات الدولية في توفير المياه، نجد أن "مايا" تقرر بيع هذا الاختراع إلى أحد هذه التنظيمات، مما يشير إلى انتصار قوى الشر الظالمة. لذلك فكلتا الروايتين تعبر عن المدينة الفاسدة.[٨٧]

בשמונה במאי חוגגת מדינת ישראל מאה ועשרים שנה. שבוע אחרי החגיגות חותמת מיה על החוזה עם חברת ויזי[٨٨]

في الثامن من مايو احتفلت إسرائيل بمرور مائة وعشرين عاماً. وبعد انتهاء الاحتفالات بأسبوع وقعت مايا على العقد مع شركة فيزي[إحدى التنظيمات الدولية العملاقة. الباحث]

ثانياً: البنية السردية في الرواية

لا تتقيد رواية الخيال العلمي بنماذج سردية موقوفة عليها، بل إنها تستمد تقنيات السرد من عدة مصادر روائية. ومن هنا يزداد ثراء أدب الخيال العلمي.

والسرد في رواية "هوس الماء" لا يقوم على مفهوم التواتر في سرد الأحداث، بل يُلاحظ أن السرد متقطع دائماً. بمعى أنه لا يقوم بسرد الأحداث بشكل متتابع، بل إن الراوي اختار أحد الأنماط السردية وهو ما يعرف بالتناوب، "الذي يتمثل في سرد حكايتين في نفس الوقت، بحيث تنقطع الأولى لتبدأ الثانية، ثم تنقطع الثانية لتستأنف الأولى وهكذا دواليك."[٨٩]

فالراوي هنا يقطع سرد الحكاية الأولى ليبدأ في سرد حكاية أخرى، ثم يواصل الحكاية الأولى من حيث انتهى، وبعدها يقطع السرد مجدداً، ليواصل من حيث انتهى في الحكاية الثانية، وهكذا حتى نهاية الراوية. ومن أمثلته في الرواية:

''רגע,'' אומר דגי. היא מביטה בו. הוא מביט בבוט. עיניו של הבוט מחזירות לדגי מבט. מיה חושבת שיש בהן עצב. ''איפה נצח?'' הוא שואל שוב. ''נצח לא פה,'' עונה דגי. אין תשובה. ''הוא לא מוכן לקבל ממני תשובה,'' אומר דגי, ''תגידי לו את.'' מיה אומרת, ''בוא נלך מפה, דגי.'' משהו בבוט מפחיד אותה. היא לא מבינה מה דגי רוצה. ''תגידי לו.'' ''נצח לא פה,'' היא אומרת לבוט. ראשו מסתובב אליה בצליל רך, ואז פונה באטיות ממיה לדגי ומשאיר את מבטו המשונה, המתכתי, עליו. דגי משיב לו מבט מפוחד. מיה נוגעת בזרועה ובסדרת תנועות מכבה את הבוט. דגי מגלגל אותו בחזרה לארון. ''לנטרל אותו?'' היא שואלת. דגי עונה, ''לא, חכי. אולי נצטרך אותו אחר כך לניקיונות או משהו כזה.'' היא הולכת לסלון, למזוג לעצמה עוד כוס מים.

אחרי הפגישה עם שרי המים והאוצר שאל אותה אידו על קפטריה, ולגם איתה כוס מים באיכות בינונית, ועיקם את פרצופו בדרך שהצחיקה אותה, ושאל אותה, ''אם את צוחקת מכל מילה שלי, למה לא צחקת כשדיברתי שם בפנים?'' היא אמרה, ''אני לא צוחקת מכל

מילה שלך, אני צוחקת רק ממילה אחת שלך — קפטריה." הוא חייך...

דגי צריך להישאר בים שמונה. יש לו פגישה בעוד שעה. הוא שואל את מיה אם אכפת לה שיישאר בדירה, במיזוג האוויר, עם מכל האוהיה, המקלחת, מסך השוג'וקי. היא מושכת בכתפיה. מה אכפת לה. בדרך למעגן היא חושבת על האפיזודה עם הבוט. היא קצת כועסת, לא בטוחה למה היו צריכים ללכת לדירה בכלל ולהפעיל את הבוט בפרט. בחזרה לעיר ריח המלח צורב את נחיריה, משקפיה כהים, חושבת על אידו כמו בכל יום, מדברת אליו, מספרת לו בראשה מה עבר עליה.[٩٠]

قال داجي:"لحظة". ونظرت [مايا. الباحث] إليه. ونظر إلى الإنسان الآلي، الذي كان ينظر إليه. واعتقدت مايا أن الإنسان الآلي عصبي. وسأل [الإنسان الآلي. الباحث] للمرة الثانية:"أين نتسح؟"، أجابه داجي :"نتسح ليس هنا،". ولم يتلق رداً. وقال داجي:" إنه غير مستعد لتقبل إجابة مني، أخبريه أنتِ." وقالت مايا:" هيا بنا نذهب من هنا، يا داجي." هناك شيء ما في الإنسان الآلي كان يخيفها. ولم تفهم ماذا يريد داجي. وقال لها أخبريه أنت. قالت للإنسان الألي:" نتسح ليس هنا،" أدار الإنسان الآلي رأسه ناحيتها ببطء، ثم توجه ببطء من مايا إلى داجي، حيث نظر إليه بنظرة غريبة وحادة. وبادل داجي الإنسان الآلي نظرته بنظرة مذعورة. لمست مايا ذراعها وعبر سلسلة من الحركات أطفأت الإنسان الآلي. ودحرجه داجي إلى الخلف حيث الدولاب. وسألت:" هل نبطل تأثيره؟"، وأجابها داجي:" لا، انتظرِ. فربما نحتاجه بعد ذلك في النظافة أو ما شابه. ذهبت إلى الصالون، وسكبت لنفسها كوب ماء.

بعد اللقاء مع وزراء المياه والمالية سألها إيدو عن كافيتريا، حيث احتسى معها كوب ماء بجودة متوسطة، ولوى سحنته بطريقة جعلتها تضحك، وسألها:" هل تضحكين من كل كلمة أقولها، لماذا كنتِ تضحكين عندما كنتُ أتحدث بالداخل؟"

وقالت:" أنا لا أضحك من كل كلمة تقولها، إنني أضحك من كلمة واحدة قلتها وهي كلمة كافيتريا." ابتسم.

كان على داجي البقاء في بحر٨. حيث إن لديه موعداً بعد ساعة. وسأل مايا هل يعنيها أن يبقى في الشقة، حيث مكيف الهواء، وخزان شركة أوهايا، والدش، وشاشة سوزوكي. هزت كتفيها [بعدم اكتراث. الباحث]. فماذا يعنيها. وفي طريقها إلى المرسى فكرت فيما حدث مع الإنسان الآلي. وكانت شبه غاضبة، وغير متأكدة من ضرورة ذهابهم إلى الشقة بصفة عامة، وإلى تشغيل الإنسان الآلي بصفة خاصة. وفي أثناء عودتها إلى المدينة التهبت أنفها من رائحة الملح، وأصبحت نظارتها غير شفافة، وفكرت في إيدو كعادتها كل يوم، وتحدثت إليه، وناجته بما مرت به.

وهكذا، ينتقل الراوي من قصة "مايا" مع داجي داخل شقة "نتسح"، إلى قصة أول لقاء جمع بين "مايا" وبين "إيدو"، ثم العودة مرة أخرى إلى تكملة قصة "داجي".

فما أن يستغرق القارئ في القراءة، حتى ينقطع السرد، بفعل بناء التناوب، فيجد نفسه مجبراً على الانتقال، عبر الزمان والمكان، إلى قصة أخرى. وما أن يألف القصة الجديدة، وطرائق سردها، حتى يُرغم على الرجوع إلى الأولى، وهكذا، يظل القارئ بين مد وجزر حتى نهاية الرواية.

وهذا التناوب، الذي يقوم على تفتيت السرد، يتخذه الكاتب، في روايته، وسيلة ليكرس بها مفهوم التشويق والإثارة. ولأنها رواية مثيرة للفضول بشكل ممتع[٩١]، فإن المتلقي في أثناء استغراقه في قراءة الحكاية الأولى يشعر بالتشويق لمعرفة نهاية هذه القصة، ولكن الراوي يتركه هكذا، ليبدأ معه قصة أخرى وهكذا. ومفهوم التشويق والإثارة هذا هو أحد الدعائم الكلاسيكية التي يعتمد عليها أدب الخيال العلمي.

ومن التقنيات الأخرى التي تستخدمها سرديات الخيال العلمي، تقنية "البناء المعكوس"[٩٢]، وتعتمد، هذه التقنية، على عرض آثار أو نتائج الأحداث قبل عرض الحدث نفسه، أو المسببات التي أدت إلى هذه النتيجة. ومن أمثلته في الرواية:

היא מתעוררת צמאה, כמו בדרך כלל, אבל הפעם זה קשה יותר, כאילו יש חול בגרונה. היא מזדקפת במיטה ומלטפת את הגרון, מנסה לגייס רוק מהחך כדי שהבליעה לא תכאב. מגרונה היא מעבירה את אותן שתי אצבעות לזרועה, בחצי הדרך בין המרפק לכתף שמאל, ונוגעת בחלקת העור הבולטת. אין כאן כסף, עוברת המחשבה במוחה. אין לי כלום. חתיכת הסיליקון־טיטניום הזאת יכולה לשמש לניקוי שיניים. אז היא נזכרת במה שדגי אמר לה.[٩٣]

استيقظت ظمآنة، كعادتها، ولكن هذه المرة [كان شعورها بالظمأ. الباحث] أشد، وكأن في حلقها رمل. انتصبت في السرير تداعب حلقها، وتحاول الحصول على ريقها من الحنك، حتى لا تتألم أثناء البلع. وتنقل هذين الإصبعين من حلقها إلى ذراعها، وفي منتصف الطريق بين الكوع وكتفها الأيسر، تلمس جزءاً بارزاً على الجلد. وأخذت تفكر: لا يوجد هنا مال. لا يوجد عندي أي شيء. قطعة السيليكون والتيتانيوم هذه يمكن أن تستخدم في تنظيف الأسنان. وعندئذ تذكرت ما قاله لها داجي.

هكذا تستهل الرواية أحداثها بهذه النتيجة، ويجد القارئ أمامه هذه النتيجة التي لا يعرف سببها، فما الذي يجعل "مايا" تشعر بالظمأ إلى هذه الدرجة، وما هذا الجزء البارز تحت الجلد، وماذا يوجد تحته. وعلى القارئ تقع مهمة إعادة ترتيب الأحداث، حتى يصل إلى السبب الذي أدى إلى هذه النتيجة.

وهناك نمط آخر من السرد، يشيع استخدامه في أدب الخيال العلمي، ويتلخص في إدخال نص شارح، أو وصفي في قلب السرد، يتيح، هذا النص الشارح، للراوي، وكذلك للقارىء، التعرف على الأسباب، والدوافع التي صادفها قبل هذا النص. ومن أمثلته في الرواية:

מדינת פלסטין הוקמה ביום גשום בינואר, שנת הקוף. בירתה ירושלים המזרחית ושטחה האזור שנקרא אז הגדה המערבית, ממזרח לקו שכונה אז הירוק, והרצועה המגודרת לחוף הים התיכון, שכונתה רצועת עזה. מנהיגי מדינת פלסטין ומדינת ישראל, תושבי שתי

המדינות, ואזרחי העולם כולו, נשאו את עיניהם בתקווה אל הגזרה שהיתה מוקד של סכסוך עיקש, אש ומוות במשך שנים ארוכות עד לאותו יום חורפי. אם יש שלום בין ישראל לפלסטין, חשבו, הרי יש תקווה לעולם ועתיד לאנושות.[٩٤]

أقيمت دولة فلسطين في يوم ممطر في شهر يناير من عام القرد [حسب التقويم الصيني. الباحث]. وعاصمتها القدس الشرقية، وأراضيها هي المنطقة التي كانت تسمى في الماضي الضفة الغربية، شرقي الخط الذي كان يسمى في الماضي الخط الأخضر، والقطاع الذي يحيطه شاطيء البحر المتوسط، الذي كان يسمى قطاع غزة. تطلع قادة دولة فلسطين، ودولة إسرائيل، ومواطنو الدولتين، وسكان العالم أجمع، بأمل إلى القرار الذي كان بؤرة صراع عنيد، ناري ومميت على مدى سنوات طويلة، حتى جاء هذا اليوم الشتوي. فكانوا يعتقدون إنه إذا كان هناك سلام بين إسرائيل وفلسطين، فهناك أمل للعالم، ومستقبل للإنسانية.

فهذا الجزء ليس سرداً لخلوه من الحدث، والتعاقب الزمني، ولكنه "وصف" لطبيعة العلاقات بين فلسطين وإسرائيل. وهو في حقيقته داخل في السّرد لوجود "السّارد" الذي يقوم بعملية الوصف، أو الشرح، لهذا يمكن أن نقول عنه: "الوصف السردي" .

ويرتبط السرد بالوصف، وهو إنشاء يراد به إعطاء صورة ذهنية عن مشهد، أو شخص، أو إحساس، أو زمان للقارئ، أو المستمع. وفي العمل الأدبي، يخلق الوصف البيئة التي تجري فيها أحداث القصة.[٩٥] والسّرد هو الذي يروي أحداثاً، وأفعالاً في تعاقب(مظهر زمني)، في حين أن الوصف يتعلّق بالأشياء، والكائنات في تزامنها. إنه يُبسط القصة في الحيز.

وإذا كان من المتفق عليه أن عملية "القص" لا تستغني عن "السرد"، كما لا تستغني عن "الوصف"، فإنه يمكن القول بعدم فصل كل منهما عن الآخر؛ ذلك أن "الوصف" هو جزء من " السّرد"، فالسرد عام بينما يقع الوصف فيه.

ثالثاً: الرواية وسمات أدب الخيال العلمي

يقدم أساف جفرون، للقارىء، قصة خيال علمي إسرائيلي، تتجسد فيها كل سمات الخيال العلمي المتعارف عليها.

تتعلق بعض هذه السمات بكُتاب الخيال العلمي، والبعض الآخر يتعلق بالأعمال نفسها. أما ما يتعلق بأدباء الخيال العلمي، فهي أن كتاب الخيال العلمي، رغم امتهانهم لأدب الخيال العلمي، إلا أنهم قادمون من مجال العلم والتكنولوجيا المتطورة. ويمثل آساف جفرون، جيل الأدباء الذين درسوا العلم والأدب معاً، فجمعوا بين شطحات الخيال، والاختراعات العلمية الحديثة في أعمالهم الأدبية. فهو رجل التكنولوجيا المتطورة، فقد كان يعمل في إحدى الشركات التكنولوجية المتخصصة في مجال الهاتف المحمول بين عامي ٢٠٠٠-٢٠٠٤.[٩٦]

أما ما يتعلق بالأعمال نفسها، فإن أهم ما تتسم به أعمال الخيال العلمي أنها لا بد وأن تقدم رؤية مستقبلية، وأن تصور المستقبل الممكن. فالمقام المشترك بين كل أعمال الخيال العلمي، هو أنها تعبر عن عملية تنبؤ وتأمل؛ تنبؤ بما يمكن أن يأتي به العلم في المستقبل القريب أو البعيد. وتأمل لما يمكن أن يحدث للبشر في هذا المستقبل.

وتعبر رواية "هوس الماء" عن هاتين السمتين معاً. فهي تتنبأ بحدوث بعض المشاكل التي ستواجه الإنسان في المستقبل، كسيطرة التقنية، أو قلة الماء، وغيرها من المشاكل التي ستواجه إنسان الغد، بلغة قصصية ممتعة تأخذ القارئ إلى عالم المستقبل الممكن. حيث تنطلق الرواية من مشكلة النقص الحاد في المياه وتتخيل ماذا سيحدث في مجتمع تسيطر عليه التنظيمات الدولية العملاقة:

אוהיה היתה חברת המים הגדולה ביותר בעולם, והשתלטה על מקורות מים לאומיים בכל העולם, כולל, כמובן, הכינרת. אם היא היתה מדינה, היה לה התוצר הלאומי הגולמי השלישי בגודלו בעולם, אחרי סין ויפן.[٩٧]

كانت أوهايا أكبر شركة مياه في العالم، وسيطرت على مصادر المياه القومية في كل العالم، وبالطبع، بما في ذلك، بحيرة طبرية. وإذا كانت هذه الشركة دولة، لكانت تمثل ثالث أكبر دولة في العالم، بعد الصين واليابان في الناتج القومي العام.

ويتنبأ كذلك جفرون في روايته "هوس الماء" بسقوط المدن الإسرائيلية، الواحدة تلو الأخرى، بما في ذلك مدينة طبرية، في أيدي الفلسطينيين:

"מה נשאר מהמדינה הזאת? טבריה וקיסריה? ומה אם מחר טבריה לא תהיה?"...

מיה ואידו ישבו בסלון וראו את הכול קורה לנגד עיניהם על הקיר ממול. צילומי הלוויין הראו את עשרות ההלים הפלסטיניים מתקרבים לעיר מדרום ומכסים את קו האופק כמו עדת ברחשים כהים ומאיימים. ואז מתחילים לשגר טילים לכל עבר: טילים אלקטרומגנטיים למרכזי תקשורת; טילי ניוטרון שמשמידים יצורים חיים אבל לא מבנים לשכונות מגורים, מלונות, בנייני עירייה וממשלה, הטכניון; טילי אוויר־קרקע לבסיסי צבא. במשך שעה ראו את העשן השחור עולה, מסמיך, מתערבל. אחר כך הראו תמונות של בסיסי חיל האוויר הישראלי שהותקפו בדרך. הם ישבו בסלון והביטו בלי לומר מילה. היה ברור שזה יקרה מתישהו. שהפלסטינים לא יוותרו על הכינרת. שהישראלים לא יוכלו להגן על עצמם. שאיש לא יוכל לעזור להם. שהסינים לא ינקפו אצבע. ואחר כך: שיירות הניצולים בדרכם מערבה, לשטחים הישראליים. הפלסטינים הבטיחו לגוש הסיני־אסייתי־ערבי שהם ירימו את נשקם, שקיסריה לא תותקף, שחייהם של ישראלים בשטחים שנותרו להם, בטוחים.[٩٨]

ماذا تبقى من هذه الدولة؟ طبرية وقيسارية؟ وماذا لو ضاعت طبرية غداً؟...

جلس إيدو ومايا في الصالون وشاهدا كل شيء يحدث أمام أعينهم، على الحائط أمامهم. وقد أظهرت صور القمر الصناعي، عشرات الاعتداءات الفلسطينية، وهي تقترب من المدينة، وتغطي حدود الأفق، وكأنها سرب من البعوض الأسمر، والمخيف. وحينئذ بدأوا في إرسال صواريخ في كل حدب وصوب: صورايخ

الكترومغناطيسية إلى مراكز الاتصالات؛ صواريخ نيوترون التي تبيد الكائنات الحية، ولكن لا تصيب المباني السكنية، والفنادق، والمباني البلدية والحكومية، والتخنيون؛ وصواريخ جو أرض إلى القواعد العسكرية. وخلال ساعة رأوا الذخان الأسود يتصاعد، دخان سميك، مختلط. بعد ذلك عرضوا صور لقواعد سلاح الجو الإسرائيلي، التي تعرضت للهجوم. جلسا في الصالون ونظرا دون أن ينبتا ببنت شفة. كان من الواضح أن هذا سيؤدي إلى شيء ما. فالفلسطينيون لن يتخلوا عن طبرية. وأن الإسرائيلين لن يستطيعوا الدفاع عن أنفسهم. ولن يكون هناك أحد يساعدهم. وأن الصينيين لن يحركوا ساكناً. وبعد ذلك: قوافل الناجين في طريقها ناحية الغرب، حيث المناطق الإسرائيلية. وقد تعهد الفلسطينيون للتكتل الصيني الآسيوي العربي بأنهم سيلقون سلاحهم، وبأن قيسارية لن يتم مهاجمتها، وبأن حياة الإسرائيليين في المناطق التي بقيت لهم ستظل آمنة.

هذه هي الرؤية التي يقدمها جفرون لمستقبل إسرائيل، أما عن التأمل الذي يعرضه في "هوس الماء"، فإنه يصور مواطني إسرائيل، الذين بقوا، بعد المعارك مع الفلسطينين، وهم منهكي القوى تماماً ومهزومين ومقهورين:

ארגוני המחתרת הפלסטיניים התפרקו מנשקם עם השגת מה שהם כינו מטרתם הלאומית. קשה לומר שהכרזות הפלסטיניים זכו לתגובה כלשהי מצד הישראלים: הם היו מותשים מדי, מובסים מדי בשביל להגיב. הם חשבו על לגימת המים הבאה שלהם, הביטו אל האופק וחיכו לענן תועה שיבוא לכיוונם.[٩٩]

نزعت المنظمات السرية الفلسطينية سلاحها، بعد تحقيق ما أسموه هدفهم القومي. ومن الصعب القول إن التصريحات الفلسطينية حظيت برد فعل ما من جانب الإسرائيليين: فقد كانوا في حالة من الإنهاك والهزيمة لدرجة لا تسمح لهم بالرد. وكانوا يفكروا في جرعة الماء التالية لهم، نظروا في الأفق وانتظروا سحابة تضل طريقها وتأتي ناحيتهم.

وهذا التنبؤ الذي يعرضه جفرون في روايته، يثير التفكير، ويجب أخذه على محمل الجد، فيجب التفكير فيما سيحدث لو تحقق هذا المستقبل. وعملية التفكير والتدبر هذه، التي تثيرها أعمال الخيال العلمي، هي إحدى الأهداف والسمات الرئيسة لهذا الأدب، "لأن أحد الأسئلة التي يطرحها أدب الخيال العلمي هو: ماذا سيحدث إذا...؟"[١٠٠]. والسؤال الذي يطرحه جفرون في روايته هو ماذا سيحدث إذا تحققت هذه النبوءة، وحدثت أزمة مياه في العالم، وأصبحت إسرائيل بلا ماء، وسيطر الفلسطينيون على كل المدن الإسرائيلية.

وحيث إن وعاء أدب الخيال العلمي هو قصة تستند على عناصر حقيقية، والتنبؤ بإمكانات التطورات التي ستحققها، مبشرة بما فيها من خير، أو منذرة بما فيها من شر، بالنسبة للكون والجنس البشري.[١٠١] فقد اتخذ آساف جفرون من مشكلة نقص المياه التي تعاني منها معظم دول العالم موضوعاً لقصته. فالماء يرتبط بالمصالح القومية لكثير من الدول، ويرتبط كذلك بأيديولوجيات تلك الدول مثل إسرائيل. حيث نجد أن الماء هو الذي يرسم سياستها الداخلية والخارجية. فيهتم قادة إسرائيل بكل الأمور المرتبطة به على أنها مشاكل سياسية من الدرجة الأولى. "وقد كان للقحط الشديد الذي أصاب مناطق مختلفة من الكرة الأرضية في الثمانينيات من القرن العشرين، كان له أكبر الأثر في لفت الانتباه إلى النقص المتزايد في الماء، فالقحط الذي أصاب دول شمال إفريقيا، هو الذي أدى إلى مجاعة شديدة أصابت تلك الدول. وكذلك في الولايات المتحدة الأمريكية وخاصة في ولاية كاليفورنيا، هناك نقص شديد في الماء، بعد سنوات طويلة ومتواصلة من القحط، فقد تقلصت مخازن الغذاء الخاصة بالولايات المتحدة، بدرجة تثير القلق."[١٠٢]

كل هذه الحقائق كانت موجودة في وعي الأديب آساف جفرون، وهو يكتب روايته الخيالية، واتخذ منها رسالة يبعث بها للقارئ، حتى يدرك مدى أهمية الماء في حياة الإنسان.

ومن هنا، فإن هذه الرواية تهدف إلى وضع هذا التساؤل محل اعتبار وتأمل، وهو ماذا سيحدث مع تفاقم أزمة المياه:

אידו הגיע לפגישה בקריית הממשלה בקיסריה. הוא הסביר לשרי המים והאוצר על פרויקט הסינון 'דגניה' ועל חשיבותו המכרעת לאיכות המים של מדינת ישראל. הוא אמר, "בלי רמת התקציב שהצבנו לעצמנו, פרויקט "דגניה" לא יעמוד על רגליו. גם כך זו הדרך הזולה ביותר להפיק מי שתייה. זולה יותר מייבוא מים, מטיהור שפכים, שלא לדבר על התפלת מי ים..." "גם מהתפלה סולרית?" שאל שר האוצר והרים גבה. "גם התפלה סולרית," ענה אידו, "עדיין לא מקיימת את ההבטחות שתלו בה מבחינת הספק ועלות. אבל ללא תקציב לא נוכל לקבל אספקה שוטפת של מסננים, משאבות לחץ, כימיקלים ומינרלים, ואני אפילו לא מדבר על אנרגיה וכוח אדם מיומן להפעלת המתקן. בלעדינו איכות המים תרד, נישאר ללא מי שתייה, ועם מי השקיה ותעשייה באיכות ירודה. אני לא צריך להסביר לאן זה יוביל." "תסביר, תסביר," ביקש שר המים, שרצה ששר האוצר ישמע לאיזה אסון הוא מוביל את המדינה. הוא היה מרוצה מהבחור הצעיר מטבריה. הכעס על עוד התחמקות של מיכה התפוגג.

"טוב," אמר אידו. "פגיעה בתוצרת חקלאית, בטעם הפירות, הירקות והתבואה, באורך חייהם. פגיעה בעור, פחות הגנה לגוף — חיצונית ופנימית, יותר מחלות. לפרט?" ... כולרה, דיזנטריה, טיפוס, בילהרציה, תולעת גיניאה, כרץ נטראכומה, מחלות כליות ובלוטת התריס, סוגי סרטן מסוימים, דלקת הכבד, שחפת, אנמיה, טרשת נפוצה, בעיות נוירולוגיות, אלצהיימר, סוכרת, אסתמה.[١٠٣]

وصل إيدو حيث مقر الحكومة في قيسارية. وشرح لوزير المياه والمالية مشروع تقطير وترشيح'دجانيا' وأهميته الحاسمة بالنسبة لجودة المياه في إسرائيل. وقال:"بدون مستوى الاعتماد المالي الذي حددناه، لن يستطيع مشروع 'دجانيا' الوقوف على قدميه. فهو يعد الوسيلة الأرخص للحصول على مياه شرب أرخص من إستيراد مياه، ومن تنقية مياه المستنقعات، وطبعاً لا داعي للتحدث عن تحلية مياه البحر..."، سأل وزير المالية رافعاً حاجبه:" وحتى أرخص من التحلية عن طريق الطاقة

الشمسية؟. أجاب إيدو:" حتى التحلية عن طريق الطاقة الشمسية لا زالت لم تحقق الطموحات المرجوة منها من ناحية النجاعة والتكلفة. ولكن بدون اعتماد مالي لن نستطيع الحصول على إمداد متدفق من الفلاتر، ومن مضخات الضغط، ومن الكيماويات والمعادن، وأنا هنا لا أتحدث حتى عن الطاقة والقوة العاملة المدربة لتشغيل المنشأة. فبدوننا تنخفض جودة المياه، ونبقى بدون مياه للشرب، وبجودة منخفضة في مياه الري والصناعة. وأنا لستُ في حاجة إلى أن أوضح إلاما سيؤدي هذا الأمر." طلب وزير المياه، الذي أراد أن يستمع وزير الماليه إلى أي كارثة يقود الدولة إليها،:" وضح، وضح". وكان مسرور من الشاب الصغير. وأخذ الغضب من تهرب ميخا[الذي كان من المفروض هو الذي يتحدث. الباحث] قد تلاشى.

قال إيدو:" حسناً، إلحاق الضرر بالانتاج الزراعي، وبمذاق الفاكهة، والخضروات، والغلال، بشكل مستمر. وإلحاق الضرر بالجلد، وقلة مناعة الجسم – المناعة الخارجية والمناعة الداخلية، والمزيد من الأمراض. وخاصة الكوليرا، والدوسنطاريا، والتينة المدينية [طفيلي من الديدان الأسطوانية وهو المسبب لداء التينات. الباحث]، ودودة التراخوما، وأمراض الكلى، والغدة الدرقية، وأنواع معينة من السرطان، والتهاب الكبد، والسل، والأنيميا وتصلب الشرايين المنتشر، وبعض الأمراض العصبية، والزهايمر، والسكر، والربو.

لذلك، فإن الرواية، في سبيل تحقيق وتجسيد أهداف أدب الخيال العلمي، تطلق صيحة إنذار، فهي تصور المجتمع الإسرائيلي وقد أصيب بكل هذه الأمراض. وصيحة الإنذار التي تطلقها الرواية تقدم تصوراً فكرياً وتربوياً، وتحطم بلا هوادة العادات اليومية في الحياة وفي أسلوب الحياة. ولذلك فقد تركت هذه الرواية أثراً بالغاً في نفوس القراء الإسرائيليين، لدرجة أن إحدى المقالات النقدية،[١٠٤] التي تعرضت لهذه الرواية، يؤكد صاحبها على أن الماء الذي سيشربه بعد قراءة هذه الرواية سيصبح أكثر عذوبة. وبأنه سيكون هناك حرص على ترشيد المياه بعد قراءتها.

وبهذا، فإن أدب الخيال العلمي، بعد أن ظل أدباً هامشياً وتجريدياً، تهيأ لأن يصبح أدب الأدب.[١٠٥] أي أن هذا الأدب بإيضاحاته العقلية، والمهارات غير العادية لأولئك الذين برعوا فيه، قد أصبح المجال الثقافي الوحيد القادر بحق على معالجة المشاكل التي يطرحها النمو المتزايد للتقنية.

ومن سمات أدب الخيال العلمي، التي تجسدها رواية "هوس الماء"، أن يقدم رؤية عالمية لا تقتصر على مجتمع معين، فهو يتعامل مع تأثير التغيير في البشرية في عالم الواقع. وتتضح هذه السمة، بجلاء، في الرواية، من خلال اتخاذ جفرون من مشكلة المياه تعبيراً عن أزمة تجتاح العالم كله:

השינויים במזרח התיכון היו רק חלק קטן מתהליכים נרחבים יותר שעברו על כדור הארץ. צמיחתה של סין והפיכתה למעצמת-העל החשובה בעולם, ומנגד היחלשותה של ארצות הברית ככוח משמעותי, היו מכריעות. אלו לא היו סכסוך, או מלחמה, אלא תנועה הדרגתית של מרכז הכובד מוושינגטון מזרחה, מזרחה, מזרחה, עד אשר בתוך עשורים ספורים התמקם בבייג'נג. דור המנהיגים החדש של סין כרת ברית עם שכנותיה האסייתיות ועם מדינות ערב. מנגד נותרה הברית הישנה בין ארצות הברית למדינות מערב אירופה, שהלכה ונחלשה. קנדה ומדינות סקנדינביה, שמצבן היה יציב יחסית – הרבה בזכות המים – בחרו להישאר ניטרליות.[١٠٦]

كانت التغيرات التي شهدتها منطقة الشرق الأوسط مجرد جزء بسيط من تطورات كبيرة جداً شهدتها الكرة الأرضية كلها. وكان نمو الصين وتحولها إلى الدولة العظمى الأهم في العالم، وفي المقابل ضعف الولايات المتحدة كقوة كبيرة، كان أمراً حاسماً وقاطعاً. ولم يكن هذا بسبب صراع، أو حرب، بل انتقال تدريجي لمركز الثقل شرقاً، شرقاً، وخلال بضعة عقود تمركز، الثقل، في بكين. وتحالف الجيل الجديد من الزعماء الصينيون مع جيرانهم الآسيويين ومع الدول العربية. وفي المقابل ظل التحالف القديم الذي كان بين الولايات المتحدة الأمريكية وبين دول أوروبا الغربية،

التي أخذت تضعف. واختارت كندا والدول الإسكندنافية، التي كانت تتميز بوضع مستقر نسبياً – أكثر بسبب الماء– اختارت أن تبقى على الحياد.

وكانت أبرز سمات أدب الخيال العلمي، تلك السمة التي التصقت به منذ الحرب العالمية الثانية، وهي نزعة التشاؤم، والتعبير عن المدينة الفاسدة. حيث يمكن أن نطلق على رواية "هوس الماء" أنها رواية المدينة الفاسدة. وفي الحقيقة فإن رواية المدينة الفاسدة في الأدب الإسرائيلي تحظى بعصرها الذهبي. كما في قصة الأديب **חגי דגן** حاجي دجن "**הארץ שטה** الأرض تبحر" عن دار النشر "**חרגולחרגול**" عام ٢٠٠٧[١٠٧]. وأيضاً في قصة الأديب **אמנון רובנשטיין** أمنون روبنشتين "**הים שמעלינו** البحر الذي فوقنا" عن دار النشر "**שוקןשוكن**" عام ٢٠٠٧[١٠٨]. وكذلك في قصة الأديب **נר ברעם** نير برعام "**מחזיר החלומות** مسترجع الأحلام" عن دار النشر "**כתרكيتر**" عام ٢٠٠٦[١٠٩]. وتنضم رواية آساف جفرون "هوس الماء" التي تقع أحداثها في عام ٢٠٦٨ إلى هذه الموجة التشاؤمية، كما يتضح من أحداثها.

رابعاً: الرمز في رواية "هوس الماء"

الرمز في الأدب هو وسيلة للتعبير عن أوجه النشاط الإنساني الفكري، والثقافي، والمعرفي، حيث تتكاتف وتتعاون، من خلاله الأشياء، والعناصر، والأفكار، والعواطف، والثقافات، متفاعلة منصهرة فيه. للتعبير عن الحياة، والواقع، بطريقة غير مباشرة وفنية، لتوضيح جوهر الحياة، وللكشف عن حقائق الواقع، والعلاقات الخفية، والمختلفة التي تعتمل داخله؛ لأن "استخدام الرمز كوسيلة أدبية فعالة يكمن في محاولة الرمزيين استخدام تلك الأداة اللغوية كوسيلة لاختراق حجب الغيب، والنفاذ إلى عوالم لا تصل إليها الحواس،وترتفع فوق تفاهات الحياة اليومية لتكشف عن أسرار الوجود، وتعبر عما يستحيل التعبير عنه"[110]، حيث إن" الفن الأصيل، بالطبع، لا يسعى إلى مجرد نسخ الأشياء وظواهر الحياة، إلى مجرد استنساخها، بل إنه يظهر ما هو

متميز ونموذجي، ويكشف عن الاتجاهات في عملية تطور الواقع، دون أن يكون هو الواقع "[111] ، وفي الرمز الفني تندمج الأفكار وتنصهر مع الرموز، بحيث لا يمكن فصلها عن تلك الرموز التي تقمصتها، فالرمز في أي عمل جيد كامن في التفاعل بين الرامز والمرموز إليه.

وإذا كان "استخدام الرمز في الأدب يعود إلى بداية الأدب نفسه، إلا أن الوعي النقدي بالرمز كوسيلة أدبية فعالة، لم يتبلور حتى القرن التاسع عشر"[112] ، وذلك بظهور المدرسة الرمزية في فرنسا، إذ طرأ تطور كبير على مفهوم الرمز في النقد الأدبي الحديث مع ظهور هذه المدرسة.

ويقوم الرمز، بالدرجة الأولى، على الإيحاء، والتكثيف، والابتعاد عن المباشرة، والاعتماد على اختزال الألفاظ، وتكثيف الدلالة، مع التوسع في الأفق المعرفي والفضاء الإيحائي، بحيث يدعو القارئ للانخراط في الكشف عن الدلالات، وفي خلق ما تحمله الدلالات، وتوضيح جماليات العمل الأدبي، لأن الرمز لا يسلم نفسه طواعية وببساطة ويسر، فهو ذو طبيعة مراوغة يحتاج إلى قراءات متعددة ومتعمقة لمحاولة استكناه مدلولاته" فالأدب الرمزي يفرض على القارئ قراءة واعية، ويدعوه إلى كشف المعاني الخفية ، إذن القارئ مدعو إلى المساهمة في فكرة المؤلف، وإلى ملاقاته في تفكيره، وهذه القراءة الواعية المسماة لاحقاً خلاقة، تقرب القارئ من المقروء، فليس المطلوب فقط أن (يحزر) القارئ مدلول الصورة – الرمز، بينما الأثر الرمزي الحقيقي وتحليل الرموز والكشف عن أبنيتها."[113]

وبناءً على ماسبق، فمن الملاحظ أن أهم ما يتميز به البناء الروائي عند جفرون، هو حرصه على أن يكون لروايته، "هوس الماء"، مستويان: مستوى الأحداث، ومستوى دلالة الأحداث، أو مستوى الواقع ومستوى ما يرمز إليه هذا الواقع، "وبذلك يجد القارئ العادي متعته فيما يقرأ من أحداث تتوالى، أما الباحث، فيجد

هناك أيديولوجية تكمن وراء هذه الأحداث."[١١٤] ومن الملاحظ أن مستوى الرمز قد طغى على مستوى الأحداث في الرواية.

وتظهر هذه السمة في الرواية من خلال عدة أمور وهي:

١- سبقت الإشارة إلى أن جفرون يجعل من مشكلة نقص المياه، وسيطرة التنظيمات الدولية العملاقة على كل قطرة ماء وحتى على الأمطار، وفقدان إسرائيل مصادر المياه الخاصة بها. يجعل من ذلك موضوع روايته. ومن شدة حرصه على تكريس هذه المشكلة في ذهن المتلقي، فإنه يطلق على شخصياته في الرواية أسماء ترمز إلى عالم الماء. فنلاحظ أن بطلة القصة لها اسم رمزي وهو "מיה مايا"، حيث يعبر اسمها عن الشوق إلى الماء،[١١٥] ومثلها كذلك أسماء شخصيات أخرى كثيرة مثل "נהרי نهري، المأخوذ من كلمة נהר بمعنى نهر، وימית يميت، المأخوذ من كلمة ים بمعنى بحر، و אגם أجم، المأخوذ من كلمة אגם بمعنى بحيرة، و דגי داجي، المأخوذ من كلمة דג بمعنى سمكة، و מעיין معين، المأخوذ من كلمة מעיין بمعنى عين الماء ".[116]

٢- من خلال القراءة المتعمقة لأحداث الرواية، يمكن الزعم بأن هذه الرواية هي تجسيد واضح لتنبؤ الأديب آساف جفرون بتحطيم الحلم الصهيوني. خاصة وأن هذا الأديب ينتمي إلى التيار اليساري الإسرائيلي، وصاحب رؤية مخالفة لتوجه المؤسسات الحكومية الإسرائيلية. فقد اتخذ من موضوع الأزمة الطاحنة في المياه، التي يعاني منها العالم كله، وبصورة أكثر حدة إسرائيل، التي أصبحت دولة منكمشة بعد تساقط مدنها الواحدة تلو الأخرى، في قبضة الفلسطينيين، وكانت آخر المدن هي مدينة طبرية التي تحتوي على مصادر المياه، وبذلك لا يوجد ماء للشرب، اتخذه موضوعاً لروايته. هذا هو مستوى الأحداث التي يعرضها جفرون، أما على مستوى ما ترمز إليه الأحداث، فإن جفرون اتخذ من المياه مطية لتوجيه النقد والهجاء إلى

المجتمع. فكانت هذه المشكلة هي بمثابة شكل أو إطار خارجي لمناقشة قضايا أخرى.

ولما كان الماء هو أساس الحياة، الذي لا يمكن أن يحيا الإنسان على الأرض بدونه، فإن الحركة الصهيونية قد ارتكزت مادياً على ركائز أساسية ثلاث هي: الأرض، والشعب، والمياه."[١١٧] ولما كانت إسرائيل تعاني، مثل بقية دول الشرق الأوسط، من أزمة مياه حادة، "لذا فقد عملت دائماً على السيطرة على مصادر المياه بأنواعها. حيث أدرك قادة الحركة الصهيونية مدى أهمية المياه لإنشاء الدولة اليهودية في فلسطين."[118] ومن هنا حرصوا على توفير المياه من أجل الحفاظ على استمرار الوجود الإسرائيلي. وتمثل بحيرة طبرية المصدر الرئيسي لتوفير المياه في إسرائيل. فمن المعروف أن إسرائيل تحصل على نصف استهلاكها من المياه تقريباً من الخزانات الجوفية والينابيع. أما باقي الاستهلاك فيتم الحصول عليه من بحيرة طبرية، التي تؤمن حوالي ٦٥ مليون متر مكعب في السنة، يضخ منها ٣٥ مليون متر مكعب بواسطة المشروع القطري الذي يزود مناطق الوسط والجنوب، ومن المتوقع الحصول، من بحيرة طبرية، على ٥٧٥ مليون متر مكعب في السنة(يشكل المشروع القطري والمشاريع على مستوى المناطق المتصلة به شبكة تزويد واحدة للمياه القطرية. وتقوم بتأمين مياه إسرائيل.[١١٩]

ومن هنا يشير آساف جفرون، في روايته، إلى شخصية "إيدو" مهندس المياه، الذي يجسد الحلم الصهيوني، عن طريق الحرص على الحفاظ على مصادر المياه في إسرائيل. حيث يصوره جفرون بهذه الصورة:

אידו ניסה לנסח את הרגשתו לעצמו ולמיה: דווקא בעבודה עבור הממשלה היתה איזו תחושת שליחות: טיהרת את מי השתייה עבור תושבי המדינה. למרות המשכורת הנמוכה, הבירוקרטיה המעצבנת והפגישות המיותרות, עשית משהו למען האנשים שלך. עכשיו התחושה היא שאם אתה עובד בשביל חברה בינלאומית שכל מה

שמעניין אותה זה להרוויח כסף ולהשתלט על מקורות מים, למה בעצם לתת להם לנצל אותך? למה שתתרום את כישרונך וזמנך למען הרווחים שלהם? כבר עדיף שתעשה משהו בשביל עצמך."[١٢٠]

حاول إيدو أن يبلور شعوره لنفسه ولمايا قائلاً: العمل لصالح الحكومة، بصفة خاصة، يجعل لديك احساس بأنك في مهمة أو مأمورية وهي: أنك تنقي مياه الشرب من أجل مواطني الدولة. بالرغم من الراتب المنخفض، والبيروقراطية المثيرة للأعصاب، والمقابلات الزائدة عن اللازم، إلا أنك تشعر بأنك فعلت شيء ما من أجل أهلك. والآن الشعور الموجود هو أنك تعمل من أجل شركة دولية كل ما يهمها هو كسب المال، والسيطرة على مصادر المياه، فلماذا تسمح لهم أن يستغلوكَ؟ لماذا تساهم بكفائتك ووقتك من أجل أرباحهم؟ أليس من الأفضل أن تعمل شيء ما من أجل نفسك.

يجسد هذا الاقتباس مدى اخلاص "إيدو" لتنفيذ أحد الركائز الصهيونية، وهي توفير مياه الشرب لمواطني إسرائيل. وفي سبيل ذلك، وفي محاولة منه التغلب على التنظيمات الدولية التي تسيطر على المياه، فإن "إيدو" استطاع اختراع جهاز يمكّن المواطن البسيط من تخزين وتنقية مياه الأمطار. وعندما أراد الحصول على التمويل اللازم من رجل أعمال، عرضت عليه تلك التنظيمات مبالغ طائلة:

נותרו שלושה. ושוב, יחסי הכוחות השתנו, לבשו ופשטו צורה. בכל מצב של שלושה, הא-סימטרי שבמספרים, נוצרות דינמיקות שונות של שניים מול אחד. שני הישראלים מול ההונגרי; שני החברים מול הזר; שני האנשים הפשוטים מול נציג התאגיד... שני הסוחרים החלקלקים מול הממציא היצירתי...

גרגיי הופיע בחדר בדיוק אחרי שאידו התיישב בחזרה במקומו. דגי נעמד ברגע שגרגיי נכנס, יותר מלחץ מאשר מכבוד. אך ההונגרי לא התייחס אליו. הוא הביט ישירות באידו. הוא לא היה שלֵו כמו בשיחתו האחרונה עם נצח. "אידו, אתה מוכר לנו את ג'י-ג'י?" המילה הכתה בראשו של אידו כמו צפצוף חד. הוא לא שמע אותה

כבר יומיים-שלושה, הדיון על ההמצאה נשכח, נהפך לדיון אחר, כללי יותר מורכב יותר. ג'יג'י.

הוא הביט בגרגיי ואמר, "לא."

גרגיי אמר, "הבוסית של מוכנה להוציא עשרים מיליון קואי ותמלוגים."

"לא. לא לתאגיד. אני לא יכול." ההשלמה שלו מוחלטת.

"אידו, ראית שאני יכול להרוג. אין לי בעיה. עכשיו גם אין לי מה להפסיד." שתיקה. פעימת לב. קשר העין לא נותק.

"ראיתי."

"אנחנו מדברים על אשתך עכשיו. אתה ראית שאנחנו רצינים. ואחריה אתה."

"אני יודע..." אמר אידו והמשיך להביט. "כבר אמרתי: בבקשה, תהרגו אותה. אני לא נותן."[١٢١]

بقى ثلاثة أشخاص. وللمرة الثانية تغيرت علاقات القوى، وتبدلت. في كل أوضاع الأشخاص الثلاثة، فالعدد غير متناسق، وتشكلت قوى مختلفة من اثنان في مقابل واحد. الإسرائيليان[إيدو وداجي.الباحث] في مقابل المجري[جرجي.الباحث]؛ والصديقان[جرجي وداجي.الباحث] في مقابل الغريب [إيدو.الباحث]؛ والشخصان البسيطان[إيدو وداجي. الباحث] في مقابل ممثل التنظيم[جرجي. الباحث]... والتاجران المتملقان[داجي وجرجي. الباحث] في مقابل المخترع المبدع[إيدو. الباحث]...

ظهر جرجي في الحجرة بالضبط بعد أن جلس إيدو عائداً إلى مكانه. ووقف داجي في اللحظة التي دخل فيها جرجي، المزيد من الضغط الذي لا يحتمل. ولكن المجري لم يعر اهتماماً له. ونظر مباشرة إلى إيدو. ولم يكن هادئاً، كما كان في حواره الأخير مع نتسح. وقال :" يا أيدو هل تبيع لنا الاختراع؟" كان السؤال بالنسبة لإيدو بمثابة صفير حاد في رأسه. ولم يسمع هذا السؤال منذ يومين أو ثلاثة، فقد غاب الكلام عن الاختراع، واصبح الكلام أكثر عمومية وأكثر تعقيداً. الاختراع.

قال جرجي:" رئيستي مستعدة أن تدفع عشرين مليون كوئي بالإضافة إلى نسبة من العائدات."

"لا. لن أبيع إلى تنظيم. لا أستطيع." كان رده قاطعاً.

" يا إيدو، أنتَ رأيتَ إنني أستطيع أن أرتكب جريمة قتل. فليس عندي مشكلة. فالآن لم يعد لديَّ ما أخسره." ساد الصمت. وخفقان القلب. ولم تنقطع الصلة عن طريق العين.

"رأيتُ."

" نحن الآن نتحدث عن زوجتك. ولقد رأيتَ بنفسك أننا جادين. وبعد زوجتك يأتي دوركَ."

قال إيدو وهو يواصل النظر: " أعلم... وقد سبق وقلتُ: من فضلكم اقتلوها. أما أنا فلن أعطيكم الاختراع"

ورغم ثبات "إيدو"، واستعداده للتضحية بحياته وبحياة زوجته، من أجل مياه الشرب، إلا أن جفرون يحطم هذه الركيزة الصهيونية، وهي الماء. فإذا كانت مصادر المياه التي تعتمد عليها إسرائيل في نصف استهلاكها من الماء موجودة في طبرية، فإن طبرية سقطت في أيدي الفلسطينيين، وبالتالي أصبحت فلسطين هي المسيطرة على مصادر المياه وليست إسرائيل. الأمر الذي له تداعيات مباشرة على استمرار إسرائيل، فكيف تحيا بلا ماء؟ وإذا كان "إيدو"، الذي يجسد الصهيونية في الرواية، رفض أن يبيع اختراعه، القادر على حل مشكلة المياه، لأحد التنظيمات الدولية، كما رفض إغراء المال، بل ولم يخش على حياته وحياة زوجته "مايا" من بطش تلك التنظيمات، فإن "مايا" زوجته هي التي قامت ببيعه لهذه التنظيمات نفسها. ومن هنا يريد جفرون أن يقول، من خلال روايته "هوس الماء"، إن إحدى الركائز الصهيونية، وهي الماء، قد تحطمت.

٣- ثم يواصل جفرون بناء عالمه الرمزي في موضع آخر من الرواية، حيث يشير إلى أن المدينة الوحيدة التي بقيت لدى إسرائيل هي مدينة "قيسارية"، وهي تحتوي على أحياء على شاطىء البحر، وأحياء أخرى، فقيرة، تحت سطح البحر:

היא נכנסת בעקבות דגי לרחוב תת־ימי ממוזג. 23 מעלות, וריח נקי של מיזוג סולרי. הם הולכים בשתיקה בסמטאות צרות ונכנסים למעלית שלוקחת אותם למטה, למעמקי השכונה. כשהם יוצאים, אורות הסודיום בוהקים כמו אור יום, והאוויר עדיין רוחש ב־23 מעלות בדיוק. הם עוברים כמה חנויות ואנשים וכלבים, לכולם שיער,... עוד מעלית. דגי עוצר מול דלת ונוגע בזרועו. הדלת נפתחת בפעימה רכה.[١٢٢]

دخلت [مايا. الباحث] وراء داجي إلى شارع مكيف تحت الماء. كانت درجة الحرارة تشير إلى ثلاث وعشرين درجة، ورائحة نقية لمكيف يعمل بالطاقة الشمسية. كانا يسيران صامتان في حواري ضيقة ودخلا إلى مصعد أخذهم إلى أسفل، حيث أعماق الحي. وعندما خرجا من المصعد، كانت أضواء الصوديوم ساطعة مثل ضوء النهار، وكانت درجة الحرارة لا تزال ثلاث وعشرين درجة بالضبط. مرا ببعض المحلات والأشخاص والكلاب، ... ثم دخلا مصعداً ثانياً. ووقف داجي أمام باب ولمس ذراعه، وانفتح الباب.

يصور هذا الاقتباس أن هناك حياة كاملة، وأحياء تحت سطح البحر. ويستدعي هذا الجزء، إلى الأذهان، شعار "رمي اليهود في البحر"[١٢٣]، ولكن جفرون في روايته، ومن خلال العالم الرمزي الذي يقدمه في روايته، يجعل الإسرائيليين يلقون بأنفسهم في البحر، بلا خيار، فهم يبنون مدناً تحت البحر المتوسط.

٤-كما يحطم جفرون، في روايته، الصهيونية، من خلال إشارته، في أكثر من موضع، إلى تراجع دور الدولة في حياة المواطنين. فالماء الذي هو متطلب أساسي، ويجب على الدولة أن توفره لمواطنيها، نجد أن التنظيمات الدولية هي التي تتحكم

فيه، وليست الدولة، وتبيعه بأسعار باهظة(كما سبقت الإشارة ص٤٤). ولم يقتصر دور التنظيمات الدولية على السيطرة على مصادر المياه، بل امتد ليشمل كافة مناحي الحياة. فقد تمت خصخصة كل مؤسسات الدولة وبيعها إلى تلك التنظيمات:

המדינה כולה איבדה את מקור המים העיקרי שלה. התלות בגשמים התגברה. אחרי נפילת טבריה הפך תחום המים למערב פרוע. אנשים השתלטו עצמאית על מאגרי מים, מעיינות ונחלים, וכדי להשיג מים, גם מי גשמים ומי תהום באיכויות ירודות, לא היתה ברירה אלא להיכנס איתם לקשרים עסקיים .[١٢٤]

فقدت الدولة كلها مصدرها الأساسي في المياه. وزادت التبعية لمياه الأمطار. وبعد سقوط طبرية أصبح مجال المياه مثل الغرب الأهوج[طريقة حياة منطقة غرب الولايات المتحدة قبل خضوعها للقانون. الباحث]. حيث سيطر أشخاص بشكل ذاتي على مخازن المياه، وينابيع وجداول المياه، ومن أجل الحصول على الماء، حتى إذا كانت مياه أمطار أو مياه جوفية بجودة متدنية، فليس هناك خيار سوى الدخول معهم في علاقات تجارية.

ويمكن القول إن الخوف، الذي يعبر عنه جفرون في "هوس الماء"، ليس من القحط، ولا من الجفاف، الناتج عن أزمة المياه الطاحنة، بل، إن الخوف الحقيقي هو من الخصخصة. وليس من هزيمة واندحار إسرائيل، على أيدي الفلسطينيين، بل من إفراغ الهوية الصهيونية من محتواها. حيث إن الخصخصة ليست مشكلة اقتصادية وسياسية فقط، بل هي مشكلة خاصة بالهوية، لأن الدولة التي تقوم بخصخصة أصولها وبيعها، وبالتالي يتم إفراغها من ممتلكاتها، فإنها تفرغ كذلك من هويتها. فقد اختفت من الرواية الصورة المألوفة للحكومة التقليدية،[١٢٥] وسادت أنظمة حاكمة أخرى عبارة عن تكتلات واتحادات دولية.

ويكرس جفرون لفكرة إفراغ إسرائيل من هويتها، أيضاً من خلال تصويره لمواطني الدولة الذين نزحوا منها:

קל לראות אפוא מדוע הפכה ישראל לזיכרון קלוש ועגום, מהבהב כנר גווע של המדינה שהיתה יכולה להיות, ואולי אף היתה לכמה רגעים קצרים במאה העשרים. היא היתה חלשה, מיואשת ולא מוגנת. תושביה נטשו אותה ברבבות. כחולה סרטן שחלקים מגופו נכרתו כדי למנוע התפשטות המחלה, היא התכווצה, ומערכות ההגנה והחיסון שלה כבר לא פעלו.[١٢٦]

من السهل أن نفهم إذاً لماذا أصبحت إسرائيل ذكرى هزيلة وحزينة، خافقة مثل شمعة تتلاشى وهي الدولة التي كانت من الممكن أن تكون، حتى على مدى بضع لحظات قصيرة في القرن العشرين. كانت ضعيفة، ويائسة وغير محمية. هجرها سكانها بعشرات الآلاف. وكأنها مريض بالسرطان قُطعت أجزاء من جسده حتى لا ينتشر المرض، انكمشت، و لم تعد تعمل أنظمة الدفاع والتحصين الخاصة بها.

ومع نزوح المواطنين من إسرائيل، بعد ما تعرضت له، يكون جفرون قد قام بتحطيم الركيزة الثانية من ركائز الصهيونية وهي "الشعب"، وذلك بعد أن حطم الركيزة الثالثة، وهي "الماء"، ولم تعد هناك سوى الركيزة الأولى وهي "الأرض"، التي بقيت كما هي، ولا يستطيع أحد أن يحطمها.

وبعد هذه الجولة فيما تضمنته الرواية من أحداث، وما ترمز إليه هذه الأحداث، يمكن الزعم بإمكانية إدراجها ضمن أعمال الخيال السياسي، "الذي يجمع كتابه على نقطة واحدة وهي أن هناك كارثة رهيبة ستحيق بالبشرية."[١٢٧] فقد صدرت هذه الرواية عام ٢٠٠٨، وتتحدث عن الحياة في إسرائيل عام ٢٠٦٨. أي أن الأديب لم يذهب بعيداً في زمن المستقبل، وهذه دائما أحوال كتاب الخيال السياسي[١٢٨]. حيث تهدف أعمال الخيال العلمي إلى الانتقال عبر آفاق الزمن على أجنحة الحلم المشبعة بالمكتسبات والتطورات العلمية، فهو ذلك الفرع من الأدب الروائي الذي يعالج بطريقة خيالية تفاعل الإنسان مع كل تقدم في العلوم والتكنولوجيا. وله القدرة على أن يكون قناعاً للهجاء السياسي."[١٢٩] وذلك من خلال التأمل في المجتمع

ومشاكله، ورصد مفارقاته، عن طريق اهتمامه بالقضايا التي يهتم بها العالم الآن، مثل التلوث والانفجار السكاني، والتكنولوجيا الشاردة، وتقييد حرية الفكر، وغيرها من الأخطار التي تهدد الإنسان.

وتختلف رواية الخيال السياسي عن الرواية السياسية، إذ أنها لا تؤرخ، أو تحلل مرحلة تاريخية سابقة أو حاضرة، بل تضع سيناريو المرحلة القادمة وتساعد على التنبؤ بما قد يحمله المستقبل. وقد يكون الهدف من ورائها تهيئة الرأي العام لتقبل حل سياسي معين، أو فكرة سياسية معينة."[١٣٠]

وقد اتضح، بعد الدراسة التحليلية لرواية "هوس الماء"، أنها تتنبأ، على مستوى الأحداث، بوقوع أزمة طاحنة، يعاني منها العالم أجمع، بما فيه إسرائيل، وعلى مستوى الرمز تتنبأ بتحطيم الركائز الصهيونية وهما الشعب والماء، ومن هنا فهي تحمل طابعاً تحذيرياً.

وفي الختام، لم يعد من المقبول، النظر إلى أدب الخيال العلمي، على أنه أدب هامشي، بل إنه أهم الأجناس الأدبية، حيث يقول الأديب آرثر كلارك: "إن قصة واحدة من قصص الخيال العلمي أكثر أهمية من عشر قصص تنتمي لأي جنس أدبي آخر."[١٣١] كما لم يعد من المقبول القول بأن الغرض من أدب الخيال العلمي هو الترفيه، والتسلية، أو أنه يعبر عن شطحات غير قابلة للتحقيق. بل إنه يعد، وبحق، أكثر الأجناس الأدبية ارتباطاً بحياة البشر، وذلك من خلال توقعاته لطبيعة الحياة في المستقبل. حيث يلعب دوراً مهماً في مصير الجنس البشري، كما أن له دور يقوم به كنذير بما في تقدمات العلم والتكنولوجيا من أخطار تهدد مستقبل الإنسانية، وما فيها من خير أو شر.

الخاتمة:

توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

١- إن الترجمة العبرية "מדע בדיוני" للمصطلح الإنجليزي الشائع والمشهور Science Fiction، الذي يعني "الخيال العلمي"، هي ترجمة خاطئة، لأنه يُفهم من المصطلح، في اللغة الإنجليزية، أن المقصود هو تيار خيالي ذو عناصر علمية، أما في اللغة العبرية فإن (מדע בדיוני)، فيفهم منه أن المقصود هو علم ذو عناصر خيالية.

٢- رغم تعدد التعريفات، الخاصة بأدب الخيال العلمي وتنوعها، إلا أن القاسم المشترك بينها، هو أنها تستهدف خدمة الحاجيات المعينة لكل مؤلف.

٣- هناك أكثر من رأي، حول بداية أدب الخيال العلمي، لكن من المتفق عليه أن البداية، التي لم يختلف عليها أحد، هي قصة ماري شيللي "فرانكنشتين" عام ١٨١٨.

٤- شكلت الحرب العالمية الثانية منعطفاً حاداً في تاريخ أدب الخيال العلمي، فمنذ ذلك الحين، فصاعداً، أصبحت كل أعمال الخيال العلمي تتسم بالتعبير عن روح المدينة الفاسدة.

٥- ظاهرة محبي الخيال العلمي، تعد تطوراً فريداً من نوعه في أدب الخيال العلمي، وليس هناك أي تيار أدبي آخر يتسم بهذه الظاهرة.

٦- رغم أن أدب الخيال العلمي، حتى منتصف سبعينيات القرن العشرين، كان، لا يزال، يُنظر إليه على أنه جنس أدبي غريب على القارئ الإسرائيلي، إلا أن هناك محاولات حثيثة تعمل على إيجاد جذور للخيال العلمي في المصادر اليهودية القديمة.

٧- إن أدب الخيال العلمي هو عالم يصد عنه الشباب في إسرائيل، هذا الشباب، الذي لا يجذبه مجال العلوم المستقبلية، وعلوم الفضاء، والرياضيات التطبيقية، بل ينجذب إلى دراسة الاقتصاد والعلاقات الدولية، ونظرته الفلسفية محدودة ومحصورة داخل منطقة الشرق الأوسط، ومصادر ثقافته مسخرة للمشكلة الفلسطينية.

٨- ترتبط رواية "هوس الماء"، بعلاقة تناص مع كل من رواية "١٩٨٤" للكاتب جورج اورول، ورواية " الطريق إلى عين حارود" لعاموس كينان.

٩- حطم الأديب آساف جفرون، من خلال ما ترمز إليه أحداث راوية "هوس الماء"، الركائز التي قامت عليها الصهيونية، وخاصة ركيزة "الماء"، وركيزة "الشعب".

١٠- إن رواية "هوس الماء" تندرج ضمن أعمال الخيال السياسي، الذي يجمع كتابه على أن هناك كارثة رهيبة ستحيق بالبشرية.

١١- إن رواية "هوس الماء"، شديدة الارتباط بالمجتمع الإسرائيلي، وذلك من خلال تنبوءاتها بطبيعة الحياة في المستقبل.

الهوامش

[1] قاسم، محمود: الخيال العلمي، أدب القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٣– ص ٣

[2] سكولز، روبرت وآخرون: آفاق أدب الخيال العلمي – ترجمة حسن حسين شكري – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٦، ص١١

[3] לוטם, עמנואל: תולדות המדע הבדיוני – מאזניים, כרך: ס"ה – ג' נובמבר – דצמבר, 1990, עמ' 39–35

[4] ד"ר נחמן בן יהודה במכתב למערכת פנטסייה 2000, ג' 6, יוני 1979, עמ' 82, ציטוט מן: שגיב–נקדימון, ענבל: מדע בדיוני בישראל, חיבור זה הוגש בעבודת גמר לקראת התואר "מוסמך אוניברסיטה" – M.A באוניברסיטת תל–אביב– בהנחיית פרופ' גדעון טורי – יוני 1999, עמ'15

[5] שגיב–נקדימון, ענבל:שם, עמ'16

[6] לוטם, עמנואל, שם

[7] אפק, אריק: מד"ב, עיין: http://www.sf-f.org.il/story_593

[8] שגיב–נקדימון, ענבל:שם, עמ' 21

[9] عزام، محمد: الخيال العلمي في الأدب – دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر – دمشق – الطبعة الأولى – ١٩٩٤، ص١٠

[10] الشاروني، يوسف: الخيال العلمي في الأدب العربي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ٢٠٠٠، ص٣٨

[11] איזאק, אסימוב: סניגוריה על המדע הבדיוני, הארץ, 1972–3–10, עמ' 15

[12] רונן אלטמן: אדם על הירח? עיין: http://www.sf-f.org.il/story?id=217

[13] קוסמן, אדמיאל: מדע בדיוני מהמאה החמישית, הארץ,2012–4–4

[14] גודמן, תומס: מהו מדע בדיוני, המימד העשירי, גל' 1, יוני 1996

[15] Mary Shelley ماري شيللي(١٧٩٧ – ١٨٥١) ولدت في انجلترا لوالدين متحررين. فكان أبوها فيلسوفاً سياسياً ومعروفاً بمعتقداته المتطرفة. وأمها رائدة الحركة النسائية في عصرها. وقد تزوجت ماري شيللي من الشاعر الرومانسي شيللي. أنظر: قاسم، محمود: الموسوعة المصغرة لأدباء الخيال العلمي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٧١/ صيف .خريف ٢٠٠٧، ص ١٨٠

[16] גודמן, תומס, שם

[17] Jules Verne جول فيرن (١٨٢٨– ١٩٠٥) كاتب فرنسي. يعد مخترع أو مبتكر الأدب العلمي الذي مهد الطريق لعديد من المؤلفين الذين مزجوا العلم بالخيال. ولجول فيرن العديد من الروايات منها " De la Terre à la Lune من الأرض إلى القمر" عام ١٨٦٥، و" Vingt mille lieues sous les mers عشرون ألف فرسخ تحت البحار" عام ١٨٦٩. أنظر: عز الدين، يوسف: جول فيرن والأدب العلمي، مجلة عالم الفكر، إبريل –مايو– يونيو –١٩٧٩– ص ١٩٩

[18] **אשד, אלי:יהודים בחלל: מקורותיה של הספרות הספקולטיבית העברית המקורית,עיין:** http://www.blipanika.co.il/?p=224

[19] H.G.Wells هربرت جورج ويلز. (١٨٦٦– ١٩٤٦) كاتب إنجليزي. يعتبر من مؤسسي أدب الخيال العلمي، وقد اكتسب شهرته بفضل رواياته التي تنتمي لذاك الصنف الأدبي. بعكس معاصره، جول فيرن، فقد حوت روايات ويلز انتقادات اجتماعية هادفة، ولم يكتف بسرد المغامرات. أهم أعماله: " The Time Machine آلة الزمن" عام ١٨٩٥، و" The Invisible Man الرجل الخفي" عام ١٨٩٧، و "The Island Of Dr. Moreau جزيرة الدكتور مورو" عام ١٨٩٨ . أنظر: قاسم، محمود: الموسوعة المصغرة لأدباء الخيال العلمي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٧١/ صيف .خريف ٢٠٠٧ ، ص٢١٠

[20] **טל,דורון: מדע ודמיון (על מדע בדיוני בעולם ובארץ), מוסף הארץ,6-8-1982, עמ' 28-29**

[21] مصطفي، محمد أحمد: أدب الخيال العلمي العربي: الراهن والمستقبل – مجلة فصول، مرجع سبق ذكره، ص٨٣

[22] **אפק, אריק: שם**

[23] **לוטם, עמנואל: שם**

[24] John Campbell جون كمبل (١٨٣٠ – ١٩٧٠) كاتب أمريكي. كان يرى أن "قصص الخيال العلمي يجب أن تكون منطقية وممكنة وجيدة، بينما الخيال العام لا حاجة لأن يكون منطقياً وجيداً. ومن أهم أعماله: " الأقنعة" و " بطل بألف وجه". أنظر: قاسم، محمود: الموسوعة المصغرة لأدباء الخيال العلمي، مرجع سبق ذكره، ص ١٩٢

[25] Isaac Azimov اسحاق أزيموف (١٩٢٠ –١٩٩٢) روائي أمريكي من أصل روسي، هاجر مع أسرته إلى الولايات المتحدة وهو في الثالثة من عمره، عُرف بغزارة إنتاجه، وأسس العديد من مجلات

الخيال العلمي التي فتحت الآفاق لأجيال متعددة من كتاب هذا الأدب. ومن بين رواياته" كهوف الصلب" و" أنا إنسان آلي". أنظر: المرجع السابق، ص ١٨٢

26 قاسم، محمود: الخيال العلمي، أدب القرن العشرين، مرجع سبق ذكره – ص ٧٦

[27] בידרינג, ראובן: מעבר לכל בידיון, מעריב, 22-7-1977, עמ' 39-40

[28] Dystopia ديستوبيا: تعني الكلمة في أصلها اليوناني " المكان الخبيث " ، وهي نقيض اليوتوبيا . فبينما تشير الأخيرة إلى المدينة أو المجتمع الخيالي الفاضل الذي تكتمل فيه السعادة و تتخلص البشرية من مشاكلها ، فإن الديستوبيا هي المجتمع الذي يسوده القمع والمشاكل من حروب وفقر وأمراض. إنها المكان السيء الذي تنهار فيه الحضارة، وتمسي الحياة كابوساً. في الأعمال الأدبية يوجد ما يوصف بـ " أدب الديستوبيا " ، و هي أعمال تصور مستقبلا قاتما للبشرية . فهي نرى أن البشرية في سعيها الحثيث للتطور و الوصول إلى الكمال تجنح لتحقيق النقيض. فبدلا من المدينة الفاضلة يجد البشر أنفسهم يعيشون في مجتمع يبدو ظاهريا مجتمع مثالي وكأنه اليوتوبيا الموعودة، ولكنه في حقيقة الأمر ليس كذلك . ففيه تنعدم الحريات و يتحكم نظام سياسي شمولي بسكنات الشعب وحركاتهم، أو تكثر فيه الحروب أو الكوارث الطبيعية. القيمة الحقيقية لهذه الأعمال تأتي من أنها لا تتنبأ بمستقبل مظلم وحسب ، ولكنها تحاول منع حدوثه، وذلك بالتحذير من ظواهر سلبية تتفشى في وقتنا الحاضر قد تكون هي ما يحول الحلم إلى كابوس, ومن الأعمال الأدبية في هذا الاتجاه رواية Aldous Huxley الدوس هكسلي (١٨٩٤– ١٩٦٣) (Brave New World عالم جديد جريء) عام ١٩٣٢.أنظر: شوشة، فاروق، ومكي، محمود علي: معجم مصطلحات الأدب – مجمع اللغة العربية –القاهرة – ٢٠٠٧ – ص ٧

[29] Utopia يوتوبيا: كان Thomas More توماس مور (١٤٧٨–. ١٥٣٥) هو أول من صاغ كلمة يوتوبيا أو «أوتوبيا» في نطقها اليوناني. وقد اشتقها من الكلمتين اليونانيتين: . Ou بمعنى «لا» وTopos بمعنى «مكان». وتعني الكلمة في مجموعها «ليس في مكان» ولكنه أسقط حرفO وكتب الكلمة باللاتينية لتصبح Utopia ووضعها عنوانا لكتاب له هو أشهر يوتوبيا في العصر الحديث. واستخدم اللفظ منذ ذلك الحين في كل اللغات الأوروبية وفي ترجمته العربية أيضا ليعني نموذجا لمجتمع خيالي مثالي يتحقق فيه الكمال أو يقترب منه ويتحرر من الشرور التي تعاني منها البشرية ولا يوجد مجتمع كهذا في بقعة محددة من بقاع الأرض بل في أماكن وجزر متخيلة وفي ذهن الكاتب نفسه وخياله قبل كل شيء. وأصبح للكلمة فيما بعد معان كثيرة غير التي استخدمها "مور" فصارت تطلق على كل إصلاح سياسي أو أي تصورات خيالية مستقبلية أو

احتمالات علمية وفنية. ولكن تظل اليوتوبيا تصورا فلسفيا ينشد انسجام الإنسان مع نفسه ومع الآخرين ومع مجتمعه. فالفكر اليوتوبي معني في الدرجة الأولى بخلق أفكار وتصورات للانسجام الاجتماعي وهو يصدر عن الخيال الأدبي أو التصور الفلسفي. وقد تنوعت النماذج اليوتوبية فتم التعبير عنها في أشكال أدبية مختلفة منها المقالة والقصة والرواية والقصيدة أو في شكل نظريات سياسية تقدم صورة نظام سياسي نموذجي بمؤسساته المختلفة مع تصور كامل لكل تنظيمات الحياة (كما عند توماس مور) أو في بعض نظريات فلسفة التاريخ (كما عند كوندورسيه). ويلعب الخيال الدور الأكبر في كل الأشكال والمشروعات اليوتوبية بدءا من جمهورية أفلاطون (وهي النموذج الأول لكل اليوتوبيات) وانتهاء بروايات الخيال العلمي. ولكن الأفكار والخيالات والأحلام اليوتوبية لم تكن غير استجابات مختلفة للمجتمعات التي نشأت فيها فكانت تعبيرا عن الرغبة في تغيير الواقع القائم وتجاوزه والحلم بحياة ومجتمع أفضل وأكثر عدلا ولذلك لا يمكن فهم التفكير اليوتوبي قديمه وحديثه حتى نضعه في سياق التطور التاريخي والاجتماعي لنعرف أنه كان صرخة احتجاج على أوضاع وظروف اجتماعية ظالمة وفاسدة. ولم تجد الغالبية العظمى من المشروعات اليوتوبية طريقها إلى التطبيق والقليل النادر الذي طبق منها كان مآله الإخفاق. ومع ذلك لم يكف الخيال البشري عن الحلم بواقع إنساني أفضل ولن يتوقف عنه في يوم من الأيام.

أنظر: برنيري، ماريا لويزا: المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ترجمة: عطيات أبو السعود، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٢٥، سبتمبر ١٩٩٧، مقدمة المترجمة.

[30] **ברתנא, אורציון: עלייתו וירידתו של המדע הבדיוני, דבר, 11-3-1983, עמ' 20-21**

[31] **שם, שם**

[32] **לוטס, עמנואל, שם.**

[33] قاسم ، محمود: الخيال العلمي أدب القرن العشرين- مرجع سبق ذكره – ص ٢١

[34] الشاروني، يوسف: مرجع سبق ذكره، ص ٥٨

[35] **ברתנא, אורציון: מדע בדיוני עכשיו, ידיעות אחרונות, המוסף לספרות, 28-12-1979**

[36] غاتينيو، جان: أدب الخيال العلمي – ترجمة: ميشيل خوري، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر – الطبعة الأولى- دمشق – ١٩٩٠ – ص٦٩

[37] سكولز، روبرت وآخرون: مرجع سبق ذكره – ص ١٥

[38] טל, דורון: מדע ודמיון (על מדע בדיוני בעולם ובארץ), מוסף הארץ, 1982-8-6, עמ' 29-28

[39] פוקס, שרית: המדע הבדיוני פולש לארץ, מעריב 1978-11-29, עמ' 9-7

[40] טל,דורון: מדע ודמיון (על מדע בדיוני בעולם ובארץ), מוסף הארץ,1982-8-6, עמ' 29-28

[41] الأبوكريفا Apocrypha كلمة يونانية تعني " الخفية أو غير الموثوق بها"، وهي مصطلح يشير إلى الأسفار التي لا يعترف بها اليهود شمن أسفار العهد القديم، ويسميها بعض الباحثين من اليهود " الأسفار الخارجية"، وبمرور الزمن بقي بعضها، مما تقبله المسيحيون وترجموه لعدة لغات، من أهمها اليونانية. ومن أهم الأسفار الخارجية أسفار المكابين(١، ٢)، والأسفار المنسوبة لحنوخ (المذكور في سفر التكوين الاصحاح الخامس)، وسفر يهوديت الذي يروي قصة بطولة امرأة أنقذت شعبها. (أنظر: الشامي، رشاد: موسوعة المصطلحات الدينية اليهودية – المكتب المصري لتوزيع المطبوعات – القاهرة –٢٠٠٢ – ص١٧٠)

[42] אשד, אלי:יהודים בחלל: שם

[43] מלמד, אריאנה: אמרו שיהיה כאן שמח, ידיעות אחרונות, 2009-02-10

[44] محبة صهيون: منظمة صهيونية نشأت للترويج للهجرة إلى فلسطين، في أنحاء متفرقة من أوروبا وخاصة في روسيا ورومانيا، دعت إلى محاربة الاندماج بين اليهود وإلى "حب صهيون" واتخذت شعاراً لها "إلى فلسطين" لشراء الأراضي فيها والاستيطان هناك.(أنظر: المسيري، عبد الوهاب: موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية– مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام – القاهرة – ص٥٩)

[45] אשד, אלי:יהודים בחלל: שם

[46] פוקס, שרית: שם

[47] יונתן רתוש يوناتان رتوش" شاعر عبري كان يحمل في البداية اسم أوبيئيل هلبرين. ولد عام ١٩٠٨ في وارسو، وهاجر مع أسرته إلى فلسطين عام ١٩٢١. وكان من نشطاء الجناح اليميني في الحركة السرية في فلسطين. أسس الحركة الكنعانية عام ١٩٣٩. وتوفي عام ١٩٨١. بدأ في نشر أشعاره عام ١٩٤١، وصدر آخر ديوان شعري له عام ١٩٧٥. عبر في أشعاره عن الأيديولوجية الكنعانية

بلغة العهد القديم. أنظر: الشامي، رشاد عبد الله: إشكالية الهوية في المجتمع الإسرائيلي – سلسلة عالم المعرفة العدد ٢٢٤ عام ١٩٩٧– ص ٥١

واللافت للنظر هنا، التحول الذي حدث عند رتوش، فمن تأسيسه لحركة الكنعانيين، والتي هي حركة أيديولوجية سياسية، ظهرت قبيل قيام إسرائيل، بهدف إنشاء كيان قومي "عبري" في "أرض إسرائيل" يكون منفتحاً لكل المواطنين، دون تفرقة بسبب الأصل أو العقيدة. وقد ظهرت أفكار هذه الحركة من خلال مجلة "המאבק" "همافك" ومجلة "אלף" "ألف".(أنظر: **אורן, שמעון: כנענים, האנציקלופדיה העברית, ח' כ, הוצ' ספריית פועלים, ירושלים 1988, עמ' 933- 934**)، إلى ترجمة أدب الخيال العلمي في بداية الخمسينيات. فقد ترك الماضي، حيث الحركة الكنعانية، وذهب إلى المستقبل، من خلال ترجمته لأعمال الخيال العلمي.

[48] **שגיב–נקדימון, ענבל: שם, עמ' 74**

[49] **טל,דורון, שם**

[50] **אשד, אלי:יהודים בחלל, שם**

[51] **שגיב–נקדימון, ענבל: שם, עמ' 76**

[52] **שם, שם**

[53] **שם, שם, עמ' 49**

[54] **סתיו, עדי: האימה משחררת, עיין:** http://www.haayal.co.il/

[55] نقلاً عن: **שגיב–נקדימון, ענבל, עמ' 80**

[56] تقي الدين، السيد: الأدب ماهية وفائدة– دار إحياء الكتب العربية – القاهرة – ١٩٨٤ – ص ٣

[57] عبد السلام، سعيد: دراسة معجمية لمصطلحات الأدب – القاهرة ١٩٩٧ – ص٣٤٤– ٣٤٥

[58] **ברתנא, אורציון:"מאזן", מאזניים, כרך ס"ה, ג' נובמבר – דצמבר, 1990, עמ' 2**

59 **ק–בסט, עמי: סיפורו האמיתי של המדע הבדיוני, דבר השבוע, 1978-3-3, עמ' 16–17**

[60] **אשד, אלי:יהודים בחלל, שם**

[61] **ברתנא, אורציון: עלייתו וירידתו של המדע הבדיוני, שם**

[62] **שגיב–נקדימון, ענבל: שם, עמ' 75**

[63] آساف جبرون هو صحفي وناقد وموسيقي وأديب ورجل التكنولوجيا المتقدمة. من مواليد ٩/ ٦/ ١٩٦٧ في " عراد" لمهاجرين من إنجلترا، ونشأ في " موتسى عليت" بجوار القدس. درس في

المدرسة الابتدائية "بركلي هاوس" في لندن، وفي المدرسة الثانوية " روتنبرج" في رامات هشارون، وخدم في الجيش الإسرائيلي في سلاح الاستخبارات. وحصل على البكالوريوس في الإعلام من جامعة تل أبيب. بدأ العمل في جريدة "دفار" بين عامي ١٩٩٢ – ١٩٩٨. وبين عامي ٢٠٠٠ – ٢٠٠٤ عمل كمدير في إحدى شركات التكنولوجيا المتقدمة التي تعمل في مجال التليفون المحمول. وفي عام ٢٠٠٣ بدأ في نشر مقالاته في صحيفة "هاآرتس"، وبدأ يكتب في ملحق هذه الجريدة عن الإعلام. وبين عامي ٢٠٠٦ – ٢٠٠٨ قام بتحرير ملحق جريدة "هاآرتس". وفي فبراير من عام ٢٠٠٦ ترك صحيفة " هاآرتس" وفي العام نفسه بدأ يكتب عمود في ملحق "סוף השבוע" "نهاية الأسبوع" في جريدة " معاريف".(انظر:
http://assafgavron.com/?page_id=2717&lang=he(

إبداعاته الأدبية:

- " איים" "ثلج" عن دار النشر جفانيم عام ١٩٩٧
- " אוטוטו" " أوتوتو" مجموعة قصصية عن دار النشر زمورا بيتان عام ١٩٩٩
- " היום כבר לא מתים מאהבה" " اليوم لا يموت أحد من الحب " عام ١٩٩٩
- " מין בבית העלמין" " جنس في المقابر" عن دار النشر زمورا بيتان عام ٢٠٠٠
- " ננס מנוול" " قزم شرير" ٢٠٠٠
- " תשע שנים" " تسع سنوات" عام ٢٠٠١
- " מובינג" " موفينج" عن دار النشر زمورا بيتان عام ٢٠٠٣
- " תנין פיגוע" " تنين العمليات التخريبية" عام ٢٠٠٦
- "הידרומניה" "هوس الماء" عن دار النشر زمورا بيتان عام ٢٠٠٨
- " אוכל בעמידה" " يأكل بثبات " عام ٢٠٠٩
- "הגבעה" "الهضبة" عام ٢٠١٣

(انظر: ליטל, יוסף-בית: המדע הלא בדיוני של אסף גברון, מעריב, 2008-10-11)

كما أن آساف جبرون عضو في الفرقة الموسيقية " הפה והטלפיים" " الفم والقدم" التي تتكون من ثلاثة أعضاء، وتصدر ألبوماً جديداً كل ست سنوات. والفرقة تنوي الاستمرار في ذلك حتى يبلغ أعضائها سن الثمانين. (انظر: סוקניק, תמר: הקוד זה הכל, הקול זה הקוד – הארץ, 14-11-2007)

[64] "ויצ"ו" هو المقابل العبري للأختصار المشهور في اللغة الإنجليزية WIZO والذي يعني:

(Women's International Zionist Organization) بمعنى المنظمة الدولية للنساء الصهيونيات"

[65] סלע, מיה: בין 14 זוכי פרס ראש הממשלה, הארץ, 1-12-2010

[66] بدأ التقويم الصيني عام ٢٦٣٧ قبل الميلاد، وهي السنة التي يفترض أن الإمبراطور الأسطوري هولنجدي قد وضع فيها التقويم، وتقابل السنة الحالية السنة الصينية ٤٧٠٨. وينظم هذا التقويم السنين في دورات تتألف من ستين سنة وتعرف السنة داخل كل دورة بمجموعة كلمات مكونة من سلسلتين من المصطلحات، واحدة منها تتضمن اسم أي حيوان من بين ١٢ حيواناً، وهذه الحيوانات مرتبة حسب ظهورها في الدورة وهي: الفأر، والثور، والنمر، والأرنب، والتنين، والأفعى، والحصان، والخروف، والقرد، والديك، والكلب. أنظر:

Fang, Zhang: Animal Symbolism of the Chinese Zodiac , Foreign languages Press Beijing, 2001, PP 71 -- 106

[67] גברון, אסף: הידרומניה, הוצ' זמורה ביתן, 2008, עמ' 18, 19

[68] שם, שם, עמ' 30

[69] שם, שם, עמ' 25

[70] שם, שם, עמ' 60

[71] שם, שם, עמ' 47

[72] إبراهيم، د.عبد الحميد – نقاد الحداثة وموت القاريء – من إصدارات نادي القصيم الأدبي ببريدة ١٤١٥ – ص٦٢

[73] "1984" صدرت عام ١٩٤٩. هي رواية ديستوبية ألفها جورج اورول(١٩٠٣–١٩٥٠)، وهو أحد أعظم الكتاب في تاريخ الأدب الإنجليزي. وتعتبر هذه الرواية بمثابة نقد للحركة الاشتراكية التي كانت تحظى بالكثير من الدعاية العالمية والاهتمام حتي كتب ااورول تلك الرواية.

فقد كان اورول من مؤيدي الاشتراكية، شأنه شأن الملايين من الناس حول العالم، إلا أن هوسه بهذه الصيحة السياسية قد تحول إلى احتقار وكراهية شديدين بعد أن شهد الحرب الأهلية في أسبانيا عام ١٩٣٧. حيث كانت الأحزاب السياسية الاشتراكية طرفاً من أطراف النزاع. فكانت هذه التجربة بمثابة نقطة تحول لجورج اورول، وبعد أن أنهى إقامته في أسبانيا أصبح من أكبر معارضي الإشتراكية؛ فتخيل كيف سيكون حال العالم لو سادت الإشتراكية في أنحائه. في رواية "١٩٨٤م"، ترجم جورج ااورول مخاوفه إلى حقيقة عن طريق خلق هذا العالم الافتراضي المستقبلي الذي يسوده الاستبداد والقهر، حيث لا توجد خصوصية ولا يوجد مكان للحياة الفردية الخاصة. فتتم مراقبة كل شيء من قبل "الأخ الأكبر"،

وهو رمز ابتدعه الحزب الحاكم. أنظر: رحال، نهى: قراءة لما بين سطور المستقبل، نشرة مركز القبة السماوية العلمي، عدد ربيع ٢٠١٢، ص٨

[74] اورول، جورج: ١٩٨٤، ترجمة: ع. عبد الرحيم – دار الأديب للطباعة والنشر – دمشق – ب . ت – ص٧

[75] מיקולינסקי, רומי: **השמפניה של הטבע**, עיין: http://e.walla.co.il/?w=/273/1374900

[76] **גברון, אסף: שם, עמ' 94 – 95**

[77] **וולף, לילך: מחזיק מים, ידיעות אחרונות, 2008-10-15**

[78] **גברון, אסף: שם, עמ' 180**

[79] اورول: ١٩٨٤، مرجع سبق ذكره، ص ٣٠

[80] **אחי-נעמי, אמנון: בין מדע בדיוני ופנטזיה, על המשמר, מוסף עצמאות, 9-5-1989, עמ' 50**

[81] العكش، سعيد عبد السلام: دراسات في النثر الإسرائيلي– دار الكتاب – القاهرة – الطبعة الأولى – ٢٠٠٧ – ص ٦٨

[82] المرجع السابق، ص ٧٠

[83] **קינן, עמוס: הדרך לעין חרוד, הוצ' עם עובד, 1984, עמ' 14**

[84] **בן-נון, דן: מזלות המים, ידיעות אחרונות, 24 שעות, 2008-11-11**

[85] **גברון, אסף: שם, עמ' 65- 67**

[86] **קינן, עמוס, שם, סוף הרומן, עמ' 119- 120**

[87] **קלינג, עמית: תתיז את זה, עיין:**
http://bidur.nana10.co.il/Article/?ArticleID=589517

[88] **גברון, אסף: שם, עמ' 216**

[89] العمامي، محمد نجيب: الراوي في السرد العربي المعاصر – دار محمد علي الحامي – تونس – الطبعة الأولى عام ٢٠٠١ – ص ١٠١

[90] **גברון, אסף: שם, עמ' 36**

[91] **קמין, קובי: לקרוא עד הטיפה האחרונה, ביקורת על "הידרומניה", ישראל היום, 3-11-2008**

[92] الكردي، محمد: الخيال العلمي: قراءة لشعرية جنس أدبي – مجلة فصول – مرجع سبق ذكره– ص ٢٢

[93] גברון, אסף: שם, התחלת הרומן, עמ' 7

[94] גברון, אסף: שם, עמ' 71

[95] وهبة، مجدي –كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب – مكتبة لبنان – بيروت – ط ٢ – ١٩٨٤ – ص٤٣٣

[96] أنظر: http://assafgavron.com/?page_id=2717&lang=he)

[97] גברון, אסף: שם, עמ' 39

[98] שם, שם, עמ' 49 – 50

[99] שם, שם, עמ' 73

[100] גוטקינד, נעמי: מדע בדיוני – ספרות העתיד, הצופה, 5-2-1982, עמ' 4-6

[101] سكولز، روبرت وآخرون – مرجع سبق ذكره – ص ١٢

[102] סופר, ארנון: נהרות של אש, המאבק על המים במזרח התיכון, הוצ' עם-עובד, ת-א, 1992 – עמ' 11

للمزيد عن مشكلة المياه في إسرائيل، أنظر:

– الخيرو، عز الدين: الأطماع الصهيونية في مياه الأردن والليطاني، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، معهد البحوث والدراسات العربية– بغداد ١٩٧٧

– مخيمر، سالم، وحجازي، خالد: أزمة المياه في المنطقة العربية، الحقائق والبدائل الممكنة – سلسلة عالم المعرفة العدد ٢٠٩ – مايو ١٩٩٦

– حسين، محمد أحمد صالح: الأطماع الصهيونية في المياه العربية – عالم الفكر – الكويت – المجلد ٣١ – يناير مارس ٢٠٠٣

- Allan, Tony: Israel and water in the framework of the Arab-Israeli conflict -Water Issues Group, SOAS, University of London– Kislev, Yoav: The Water Economy of Israel, Hebrew University, 2011

–Shamir, Uri: Water Agreements Between Israel and Its Neighbors, Bulletin, Volume: 103

[103] גברון, אסף: שם, עמ' 28 – 27

[104] ריבה, סיגל: ביקורת על הידרומניה, חדשות ערוץ 2, 3-11-2008

[105] قاسم ، محمود: الخيال العلمي أدب القرن العشرين– مرجع سبق ذكره – ص ٧٩

[106] גברון, אסף: שם, עמ' 71

[107] يصور الكاتب، في هذه القصة، زلازلاً عنيفاً يجعل "أرض إسرائيل" تبحر في المحيط الأطلنطي. و"أرض إسرائيل" تلعب في الرواية دور البطولة، ويقدمها حاجي دجن على أنها منهكة من المهمة الملقاة على عاتقها، وهي تريد التحرر من عبء القداسة والتضحية ومن عبء التاريخ الأسطوري الذي يدنس الحياة. ومن هنا فإن الإبحار يقطعها عن قداستها، ويأخذها إلى أماكن جديدة، أماكن شمالية ثلجية تطفيء النار القومية والعرقية التي تحاول أن تفنيها وتبيدها. أنظر: **הרצוג, עמרי: ארץ מחפשת מיתולגיה חדשה, הארץ, 2007-10-21**

[108] يصور الأديب هنا واقعاً تخمينياً، يتخيل فيه أن البحر قد أغرق إسرائيل، وأن السفن تخرج من مناطق البلاد الجبلية في رحلات بحرية فوق المدينة الخضراء تل أبيب (التي كانت قبل ذلك المدينة البيضاء)، وذلك في زمن المستقبل البعيد في بداية القرن الثاني والعشرين. وتصور الرواية ارتفاع منسوب البحر المتوسط، الأمر الذي أدى إلى خراب ودمار إسرائيل، بل وإلى تغيير وجه الشرق الأوسط بأكمله. أنظر: **גלסנר, אריק: מבחן הרומן, מעריב, 2007-08-31, עמ' 28**

[109] حيث تظهر مدينة تل أبيب بصورة غير الصورة المألوفة لها في الأدب الإسرائيلي، وليس هذا بسبب أن الشمس لا تشرق فيها لمدة أسابيع كاملة، ولا لأن وباءً غامضاً اجتاحها وبات يهددها بالفناء، وكذلك ليس لأنها مصورة على أنها مدينة فوضوية، يجتاح فيها الناس، الذين لا مأوى لهم، منازل الأغنياء ويجبرونهم على الفرار منها. بل لأن هذه الأمور السالفة الذكر هي تعبير عن مشاكل أكثر عمقاً، وهي أن تل أبيب أصبحت مدينة منتهية، وليست مدينة تتشكل، وهي مدينة بلا ظل، وبلا أحلام كبيرة، وهي الأمور التي تميز المدن التي لم تحقق أحلامها بعد، كما تصور الرواية مدينة تل أبيب كذلك وقد غرقت بسبب الفيضان. أنظر: **סוכרי, יוסי: מהי היישות הזאת שנקראת תל אביב?, הארץ, 2006-01-30**

[110] نهاد صليحة: المدارس المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢ م، ص٩

[111] كلاب، جميل إبراهيم أحمد: الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة (١٩٨٧ – ١٩٦٧)، رسالة ماجستير ، قسم اللغة العربية – كلية الآداب – الجامعة الإسلامية غزة – العام الجامعي ٢٠٠٤ –٢٠٠٥، ص١٠

[112] نهاد صليحة: مرجع سبق ذكره، ص١٣

[113] هنري بير: الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، ط ١، منشورات عويدات، بيروت ١٩٨١ م، ص ١٠

[114] الشاروني، يوسف: مرجع سبق ذكره، ص ٥٤

[115] **מלכה, ענבל: הידרומניה, אסף גברון, עד הטיפה האחרונה, הארץ, 2008-11-9**

[116] שנבל, אריאל: מים שלנו, מקור ראשון, 2008-11-2

[117] أبو خضرة، زين العابدين محمد: مياه النيل وموقعها من الأطماع الإسرائيلية – مجلة رسالة المشرق – المجلد الثامن عشر – العددان الأول، والثاني ٢٠٠٦، ص٩

[118] سالم، نجلاء رأفت: الاستيطان ومشاكله في الأدب العبري الحديث – الثقافة للنشر والتوزيع – القاهرة – ٢٠١١ – ص١

119 حماد، أحمد: مشكلة المياه بالنسبة لإسرائيل، الجذور واحتمالات المستقبل- رسالة المشرق – دورية تصدر عن مركز الدراسات الشرقية – جامعة القاهرة – العدد الأول – السنة الثانية – المجلد الثاني – يناير ١٩٩٣– ص ٣٣

[120] גברון, אסף: שם, עמ' 38

[121] שם, שם, עמ' 175-176

[122] שם, שם, עמ' 14

[123] شعار "رمي اليهود في البحر" هو الشعار الذي نطق به صراحة أحمد الشقيري (١٩٠٨ – ١٩٨٠) رئيس اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية، عام ١٩٦٧. وقد أصاب، هذا الشعار، اليهود بفزع شديد لأنهم شعروا أن العرب عقدوا العزم على إلقاء اليهود في البحر. أنظر: القشطيني، خالد: رمي اليهود في البحر، جريدة الشرق الأوسط ، العدد ٩٣٣١، بتاريخ ١٥ – ٦- ٢٠٠٤

[124] גברון, אסף: שם, עמ' 58

[125] רוטשילד, דנה: על הצימאון, שבעה לילות, 2008-11-7

[126] שם, שם, עמ' 73

[127] الشاروني، يوسف: مرجع سبق ذكره، ص ٢٩١

[128] قاسم ، محمود: الخيال العلمي أدب القرن العشرين- مرجع سبق ذكره – ص ١٢٣

[129] الساوري، بوشعيب: الخيال العلمي في الرواية المغربية – الانشقاقات والخصوصيات – مجلة فصول، مرجع سبق ذكره، ص ٥٨

[130] العكش، سعيد عبد السلام: مرجع سبق ذكره – ص ٦٧

[131] אונגר, הנרי: דמיון וחול, מעריב, 1978-12-1.

قائمة المراجع

أولاً: باللغة العربية:

١- إبراهيم، عبد الحميد – نقاد الحداثة وموت القارىء – من إصدارات نادي القصيم الأدبي ببريدة ١٤١٥هـ

٢- أبو خضرة، زين العابدين محمد: مياه النيل وموقعها من الأطماع الإسرائيلية – مجلة رسالة المشرق – المجلد الثامن عشر – العددان الأول، والثاني ٢٠٠٦

٣- اورول، جورج: ١٩٨٤، ترجمة: ع. عبد الرحيم – دار الأديب للطباعة والنشر – دمشق – ب . ت

٤- برنيري، ماريا لويزا: المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ترجمة: عطيات أبو السعود، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٢٥، سبتمبر ١٩٩٧

٥- تقي الدين، السيد: الأدب ماهية وفائدة– دار إحياء الكتب العربية – القاهرة ١٩٨٤

٦- حسين، محمد أحمد صالح: الأطماع الصهيونية في المياه العربية – عالم الفكر – الكويت – المجلد ٣١ – يناير مارس ٢٠٠٣

٧- حماد، أحمد: مشكلة المياه بالنسبة لإسرائيل، الجذور واحتمالات المستقبل– رسالة المشرق – دورية تصدر عن مركز الدراسات الشرقية – جامعة القاهرة – السنة الثانية – المجلد الثاني– العدد الأول يناير ١٩٩٣

٨- الخيرو، عز الدين: الأطماع الصهيونية في مياه الأردن والليطاني، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، معهد البحوث والدراسات العربية– بغداد ١٩٧٧

٩- رحال، نهى: قراءة لما بين سطور المستقبل، نشرة مركز القبة السماوية العلمي، عدد ربيع ٢٠١٢

١٠- سالم، نجلاء رأفت: الاستيطان ومشاكله في الأدب العبري الحديث – الثقافة للنشر والتوزيع – القاهرة – ٢٠١١

١١- الساوري، بوشعيب: الخيال العلمي في الرواية المغربية – الانشقاقات والخصوصيات – مجلة فصول العدد ٧١ – صيف –خريف ٢٠٠٧

١٢- سكولز، روبرت وآخرون: آفاق أدب الخيال العلمي – ترجمة حسن حسين شكري – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٦

١٣- الشاروني، يوسف: الخيال العلمي في الأدب العربي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ٢٠٠

١٤- الشامي، رشاد عبد الله: إشكالية الهوية في المجتمع الإسرائيلي – سلسلة عالم المعرفة العدد ٢٢٤ عام ١٩٩٧

١٥- الشامي، رشاد: موسوعة المصطلحات الدينية اليهودية – المكتب المصري لتوزيع المطبوعات – القاهرة –٢٠٠٢

١٦- شوشة، فاروق، ومكي، محمود علي: معجم مصطلحات الأدب، – مجمع اللغة العربية –القاهرة – ٢٠٠٧

١٧- عبد السلام، سعيد: دراسة معجمية لمصطلحات الأدب – القاهرة ١٩٩٧

١٨- عز الدين، يوسف: جول فيرن والأدب العلمي، مجلة عالم الفكر، إبريل – مايو– يونيو –١٩٧٩

١٩- عزام، محمد: الخيال العلمي في الأدب – دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر – دمشق – الطبعة الأولى – ١٩٩٤

٢٠- العمامي، محمد نجيب: الراوي في السرد العربي النعاصر – دار محمد علي الحامي – تونس – الطبعة الأولى عام ٢٠٠١

٢١- غاتينيو، جان: أدب الخيال العلمي – ترجمة: ميشيل خوري، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر – الطبعة الأولى– دمشق – ١٩٩٠

٢٢- قاسم، محمود: الخيال العلمي، أدب القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٣

٢٣- قاسم، محمود: الموسوعة المصغرة لأدباء الخيال العلمي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٧١/ صيف .خريف ٢٠٠٧

٢٤- القشطيني، خالد: رمي اليهود في البحر، جريدة الشرق الأوسط: ١٥ – ٦– ٢٠٠٤، العدد ٩٣٣١

٢٥- الكردي، محمد: الخيال العلمي: قراءة لشعرية جنس أدبي – مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٧١/ صيف .خريف ٢٠٠٧

٢٦- كلاب، جميل إبراهيم أحمد: الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة (١٩٨٧ – ١٩٦٧)، رسالة ماجستير ، قسم اللغة العربية – كلية الآداب – الجامعة الإسلامية غزة – العام الجامعي ٢٠٠٤ –٢٠٠٥

٢٧- مخيمر، سالم، وحجازي، خالد: أزمة المياه في المنطقة العربية، الحقائق والبدائل الممكنة – سلسلة عالم المعرفة العدد ٢٠٩– مايو ١٩٩٦

٢٨- المسيري، عبد الوهاب: موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية– مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام – القاهرة

٢٩- مصطفي، محمد أحمد: أدب الخيال العلمي العربي: الراهن والمستقبل – مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٧١/ صيف .خريف ٢٠٠٧

٣٠- نهاد صليحة: المدارس المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢

٣١- هنري بير: الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، ط ١، منشورات عويدات، بيروت ١٩٨١

٣٢- وهبة، مجدي – كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب – مكتبة لبنان – بيروت – ط ٢ – ١٩٨٤

ثانياً: باللغة العبرية

1- אונגר, הנרי: דמיון וחול, מעריב, 1-12-1978
2- אורן, שמעון: כנענים, האנציקלופדיה העברית, ח' כ, הוצ' ספריית פועלים, ירושלים 1988
٣- איזאק, אסימוב: סניגוריה על המדע הבדיוני, הארץ, -10-3-1972
٤- בידרינג, ראובן: מעבר לכל בידיון, מעריב, 22-7-1977, עמ' 39-40
5- בן-נון, דן: מזלות המים, ידיעות אחרונות, 24 שעות, -11-11-2008
6- ברתנא, אורציון: מדע בדיוני עכשיו!, ידיעות אחרונות, המוסף לספרות, 28-12-1979
7- ברתנא, אורציון: עלייתו וירידתו של המדע הבדיוני, דבר, -11-3-1983, עמ' 20-21
8- ברתנא, אורציון:"מאזן", מאזניים, כרך ס"ה, ג' נובמבר – דצמבר, 1990
9- גברון, אסף: הידרומניה, הוצ' זמורה ביתן, 2008
١٠- גודמן, תומס: מהו מדע בדיוני, המימד העשירי, גל' 1, יוני 1996
11- גוטקינד, נעמי: מדע בדיוני – ספרות העתיד, הצופה, 5-2-1982
12- גלסנר, אריק: מבחן הרומן, מעריב, 31-08-2007
١٣- הרצוג, עמרי: ארץ מחפשת מיתולגיה חדשה, הארץ, -21-10-2007
14- וולף, לילך: מחזיק מים, ידיעות אחרונות, 15-10-2008
١٥- טל, דורון: מדע ודמיון (על מדע בדיוני בעולם ובארץ), מוסף הארץ, 6-8-1982, עמ' 28-29
١٦- לוטם, עמנואל: תולדות המדע הבדיוני – מאזניים, כרך: ס"ה – ג' נובמבר – דצמבר, 1990

17- ליטל, יוסף-בית: המדע הלא בדיוני של אסף גברון, מעריב, 11-10-2008
18- מלכה, ענבל: הידרומניה, אסף גברון, עד הטיפה האחרונה, הארץ, 9-11-2008
19- מלמד, אריאנה: אמרו שיהיה כאן שמח, ידיעות אחרונות, 10-02-2009
20- סוכרי, יוסי: מהי היישות הזאת שנקראת תל אביב?, הארץ, 30-01-2006
21- סופר, ארנון: נהרות של אש, המאבק על המים במזרח התיכון, הוצ' עם-עובד, ת-א, 1992
٢٢- סוקניק, תמר: הקוד זה הכל, הקול זה הקוד – הארץ, 14-11-2007
23- סלע, מיה: בין 14 זוכי פרס ראש הממשלה, הארץ, 1-12-2010
24- פוקס, שרית: המדע הבדיוני פולש לארץ, מעריב 29-11-1978, עמ' 7-9
25- ק-בסט, עמי: סיפורו האמיתי של המדע הבדיוני, דבר השבוע, 3-3-1978, עמ' 16-17
٢٦- קוסמן, אדמיאל: מדע בדיוני מהמאה החמישית, הארץ,-4-4-2012
27- קינן, עמוס: הדרך לעין חרוד, הוצ' עם עובד, 1984
28- קמין, קובי: לקרוא עד הטיפה האחרונה, ביקורת על "הידרומניה", ישראל היום, 3-11-2008
29- רוטשילד, דנה: על הצימאון, שבעה לילות, 7-11-2008
30- ריבה, סיגל: ביקורת על הידרומניה, חדשות ערוץ 2, 3-11-2008
٣١- שגיב-בקדימון, ענבל: מדע בדיוני בישראל, חיבור זה הוגש בעבודת גמר לקראת התואר "מוסמך אוניברסיטה" – M.A באוניברסיטת תל-אביב- בהנחיית פרופ' גדעון טורי – יוני 1999
32- שנבל, אריאל: מים שלנו, מקור ראשון, 2-11-2008

ثالثاً: باللغة الإنجليزية:

- Allan, Tony: Israel and water in the framework of the Arab-Israeli conflict -Water Issues Group, SOAS, University of London
- Kislev,Yoav:The Water Economy of Israel,Hebrew University, 2011
- Shamir, Uri: Water Agreements Between Israel and Its Neighbors, Bulletin, Volume: 103
- Fang, Zhang: Animal Symbolism of the Chinese Zodiac , Foreign languages Press Beijing, 2001, PP 71 -- 106

رابعاً: المواقع الالكترونية:

1- אשד, אלי:יהודים בחלל: מקורותיה של הספרות הספקולטיבית העברית המקורית,עיין:

http://www.blipanika.co.il/?p=224

٢٠ – ٩ – ٢٠١٣ الساعة ٨،٢٠ مساء

٢- אפק, אריק: מד"ב, עיין: http://www.sff.org.il/story_593

٢٣–٩– ٢٠١٣ الساعة ١١،٥ مساءً

٣- סתיו, עדי: האימה משחררת, עיין:

http://www.haayal.co.il/story?

٢٧ – ١٠ – ٢٠١٣ الساعة ١٠،٢٠ مساءً

4- מיקולינסקי, רומי: השמפניה של הטבע, עיין:

http://e.walla.co.il/?w=/273/1374900

٢٨ – ١١ – ٢٠١٣ الساعة الحادية عشرة مساءً

5- רונן אלטמן: אדם על הירח? עיין:

http://www.sf-f.org.il/story?id=217

٢٥–١٢–٢٠١٣ الساعة ٧،٣٠ مساءً

6- האתר של הסופר אסף גברון:

http://assafgavron.com/?page_id=2717&lang=he

١٥–١–٢٠١٤ الساعة ٩،٢٠ مساءً

عتبات النص في قصة
"تمرد" لـ "ا. ب يهوشواع"

د.أحمد فؤاد أنور(*)

مقدمة:

تهدف دراسة عتبات النص أو النص الموازي لفهم متعمق لكل عناصر النص والنصوص والشخوص والأحداث التي تأثر بها، وضمنها في بنيته النصية. من خلال التعمق في المعاني وأسماء الأعلام المستخدمة ومدلولاتها الاجتماعية والنفسية والذهنية..وبالتالي أثرها في النهاية في المتلقي. والعتبة هي "أسكفة الباب التي تُوطأ، وقيل: العتبة العليا. والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب، والأسكفة: السفلى، والعارضتان العضادتان، والجمع: عتبٌ وعتباتٌ"[1]. "وتبرز عتبات النص جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخيلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية"[2]، حيث يتيح هذا الاتجاه النظر للعمل الأدبي في غير انعزال عن الظروف المحيطة بالظرف التاريخي وبالحالة الاجتماعية والمواقف السياسية للمؤلف، "فينظر إلى النص اللغوي بوصفه نصا في موقف أو حدثا اتصاليا، أو شبكة من العلاقات الناتجة من تضافر نظمه بمستوياتها المختلفة"[3]، حيث يرى Roland Barthes (رولاند بارت)[4] أن"اللغة الرمزية التي تنتمي لها الأعمال الأدبية هي بحكم بنائها ذاته لغة اجتماعية..مع ملاحظة أن العمل الأدبي لا يحيطه موقف، ولا تسانده

* – مدرس بقسم اللغات الشرقية– كلية الآداب – جامعة الإسكندرية .

حياة فعلية بكل ما تتضمنه من حركات مادية"[٥]. وهناك اتجاه يفسر كل ما يسطره الكاتب بناء على الظروف المحيطه به ويرى أن أعمال الكاتب ثمرة مباشرة تتشكل لا إراديا من الظروف المحيطة بالكاتب وعلى رأسها "ثلاث عناصر رئيسة هي العصر (الزمن) والجنس (العرق) والبيئة (المكان)"[٦] ، وترتب على ذلك فهم أفضل لدلالة النص وانحيازات كاتبه.

يهدف البحث لمناقشة النص الأدبي وتحليله في سياقه التاريخي والسياسي والاجتماعي، أي تحليل النص في غير معزل عن ظروفه الخارجية، والأخذ في الاعتبار تحليل عنوان العمل، وتاريخ وتوجهات الكاتب وسنة النشر وسنة إعادة النشر، وصورة الغلاف والمتن ذاته، وأسماء الشخصيات المحورية فيه، والعقدة، وتقديم العمل، والحوارات والمقابلات التي أدلى بها المؤلف، مع التنبه إلى أن الانتقائية –في النشر من عدمه أو في توقيت النشر– من القضايا التي لها دور في تحليل عتبات النص. وملاحظة أن الكاتب له تأثيره في المجتمع الإسرائيلي لمواقفه السياسية وشهرته المرتكزة على حجم مبيعات مؤلفاته وعدد اللغات التي تمت ترجمة أعماله لها، وأيضا عدد الجوائز التي حصل عليها.

وسنتبع هذا المنهج لتحليل ما وراء النص في قصة تمرد للكاتب الإسرائيلي أ. ب يهوشواع هذا المنهج سنستعين في هذا الاتجاه بالسيميولوجى[٧] (علم الإشارات والعلامات)، مع الربط بين جزيئات النص لتكتمل الصورة.

وقد اخترت هذا الموضوع للدراسة لأسباب من بينها:

- لم يتم تطبيق دراسة عتبات النص على نصوص أدبية عبرية بالقدر الكافي.
- للكاتب تأثيره في الدوائر الأدبية والسياسية على حد السواء في إسرائيل.
- ربط الكاتب الصريح بين أحداث تلك القصة وبين إعادة نشرها في أعقاب أحداث "الربيع العربي" في عدة دول من بينها مصر.

- يمكن من تحليل عتبات النص الولوج للموقف الحقيقي لكاتب النص من ثورتي ٢٥ يناير و٣٠ يونيو.

والدراسات السابقة في هذا المجال تكاد تقتصر على دراسة هامة للدكتورة نجلاء رأفت سالم تحت عنوان "المرأة عنوانا للرواية "عايدة" لسامي ميخائيل نموذجا". (رسالة المشرق، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، المجلد السادس والعشرون الأعداد من الأول إلى الرابع، ٢٠١١)

توجهات الكاتب وتوقيت النشر:

المؤلف **א. ב יהושע** (ا. ب يهوشواع) من مواليد ١٩٣٦ في القدس وهو يقيم في حيفا درس الأدب والفلسفة في الجامعة العبرية بالقدس، عاش في باريس ودرّس من ١٩٦٣ – ١٩٦٧، ويعمل أستاذا بجامعة حيفا، وهو من بين الكتاب الإسرائيليين أصحاب الشهرة الدولية، وهو أيضا من بين ثلاثة كتاب طالبوا بالانسحاب من لبنان عام ١٩٨٢ مع دافيد جروسمان، وعاموس عوز[٨]، وهو أحد أبرز الموقعين على مبادرة جنيف التي دعت لحلول وسط حول القدس واللاجئين والحدود[٩]. وتتسم كتاباته أحيانا بالكتابة على طريقة التحقيقات الصحفية مثل **המאהב** (العاشق) (عن حرب أكتوبر ١٩٧٣) [١٠] وهي تحتل دوما قوائم الأعلى مبيعا، حيث باع على سبيل المثال من روايته **הכלה המשחררת** (العروس المحررة)، ٣٥ ألف نسخة في شهرين[١١] فقط. وفي بعض الأحيان نجد ميلا في كتاباته لتوجيه انتقادات حادة للتعالي الصهيوني جاعلا الشخصيات ذات الأصل الشرقي والمتدينة والعربية، والمتهربة من الخدمة العسكرية أو النازحة من إسرائيل، تنتصر على النموذج الصهيوني المتعالي[١٢]. وكأن في داخله صراع لا ينتهي بين تأييد ودعم هوية ثقافية إسرائيلية غربية في مواجهة هوية ثقافية إسرائيلية شرقية أم العكس، خاصة وأن إسرائيل جغرافيا تنتمي للشرق، لكن مؤسسيها قادمون من الغرب. وقد تأثر "ا. ب يهوشواع" بأشعار "ناتان زاخ" الذي كان ينشر في نفس الملحق الأدبي[١٣]

الذي كان يهوشواع ينشر به، حيث جنح بكتاباته للابتعاد عن الواقعية القديمة ومزج كتاباته بطابع فلسفي..وهو ما يعني أنه تمرد على الواقع القديم وكتابة الجيل الأقدم.

وسبق للكاتب أن اتخذ مواقف متشددة انتقادية من يهود أمريكا برغم دعمهم الدائم لإسرائيل وهو ما اعتبروه "تمردا" منه عليهم[١٤]. ومن تاريخ المؤلف ما يمكن أن يؤكد أن في النص مؤشرات واضحة على معاداة الثورات وتنفير للداخل الإسرائيلي والغربي منها، وهو فيما يبدو قد تأثر بالرواية الساخرة La Condition Humaine "قدر الإنسان[١٥]" للكاتب الفرنسي (اندريه مارلو) التي صدرت عام ١٩٣٣، وترتكز على شرح التناقضات السياسية التي تحيط بثورة تستعد للانقضاض على السلطة، وكيف تؤدي هذه التناقضات إلى اقتناع القيادة بأن الظروف غير مناسبة لذلك، وهنا يبرز من يتمردون على قيادتهم "الدولية" ويقررون اللجوء للاغتيالات والإرهاب الفردي بديلا عن الثورة المنظمة[١٦]. وتأتي احتمالية التأثر منطقية عند الأخذ في الاعتبار أن عائلة ا. ب يهوشواع من أصول مغربية وتجيد الفرنسية واقامته في باريس لسنوات، بجانب دراسته للأدب بالجامعة العبرية بالقدس ثم تدريسه للأدب في جامعة حيفا[١٧].

ويمكن القول إن التوقيت في خبيئة أ. ب يهوشواع وتوجهات الكاتب الأدبية له دلالاته في النشر الأول ثم في إعادة النشر[١٨] حيث جاء النشر الأول تاليا لثورة يوليو ١٩٥٢ التي أتت كنموذج للتحرر الوطني في العالم الثالث بأسره، والثاني في توقيت مواكب لثورة ٣٠ يونيو ٢٠١٣ التي أتت كمحطة مهمة ومؤثرة في الأحداث العاصفة التي سيطرت على أكثر من قطر عربي بداية من ٢٠١١..وهو ما أشار له المؤلف صراحة في تقدمته لإعادة النشر، فضلا عن خطورة "تصدير" الثورة المصرية لإسرائيلية بعد صيف ساخن (عام ٢٠١١) اعتصم فيه المحتجون بالفعل في شوارع تل أبيب ومنتهجين نفس أساليب وشعارات ميدان التحرير، وربما تأثر الجميع في هذه المرحلة بتصريحات كبار قادة العالم حول الثورة والإطار المنظم السلمي الذي اتسمت به.

القصة لم يشر لها النقاد من قبل لعدم نشرها ضمن مجموعة قصصية أو في دورية واسعة الانتشار، وإن كتابات "يهوشوع" في هذه الفترة كانت تبتعد عن الواقعية والحديث المباشر عن الشخصية الإسرائيلية، وهو ما أكده المؤلف نفسه[١٩]، ففي هذه المرحلة عمد في عدد من أعماله لتوجيه الانتقادات اللاذعة للزعماء بغرض نزع القداسة عنهم، وفصل ساساتهم عن الصهيونية ذاتها، ثم طور خطه الفكري في أعماله الأخيرة التي تروج لقبول حدود ٦٧ كحدود لدولة إسرائيل[٢٠].

العمل الذي يتناوله البحث قصة قصيرة استطاع الكاتب فيها بالفعل أن يقدم فيها معالجة مكتملة لموضوع مطروح للنقاش المجتمعي بشكل فني، وقد تزامن توقيت النشر الأول مع الفترة التالية لثورة يوليو وما أعقبها من رغبات شعبية في التحرر من الاستعمار أطلق "ا. ب يهوشواع" قصته "تمرد" في ملحق أدبي لجريدة لم تستمر طويلا، لكنه لم يضمنها أي مجموعة قصصية، وفجأة قرر (بعد نجاح ثورة ٣٠ يونيو ٢٠١٣) نشرها أو إحياءها كالخبيئة عند قدماء المصريين، أو الجنيزا، ليضعنا المؤلف عمدا في هذا التوقيت أمام نص أدبي مرتبط بالأحداث الجارية وبتخوفات إسرائيل من انتقال العدوى لها مما يكسب دراسة النص وتحليله وما يحيط به من رؤى أهمية مضاعفة. وهو ما يمكن اعتباره رسالة موجهة للرأي العام الإسرائيلي تسعى لبلورة موقف ورؤية إسرائيلية من تلك الثورة وتداعياتها، واحتمالات سعي الشباب الإسرائيلي لتقليدها. على غرار ما حدث في اعقاب ثورة يناير ٢٠١١، حيث وقعت احتجاجات على خلفية اجتماعية اشتملت على اعتصامات ومظاهرات حاشدة.

تحليل العمل من خلال عتباته

أولا العنوان:

يعد عنوان العمل تكثيفا للنص وتعاقدا بين القاريء والكاتب أوعلى الأقل دعوة للبدء في مسيرة المطالعة، وبعد البدء في رحلة المطالعة يظل العنوان كالموجه الملاحي للقاريء يصاحبه في رحلته مبينا له مسار وحدود لا يمكن تجاوزها، ولذا

يعتبر "العنوان أول عتبات النص وأهمها فهو أول ما تقع عليه عين القاريء، فإن شده العنوان أخذ الكتاب ليقلب صفحاته"[21]. ومن وظائف العنوان أيضا: "إفهام المتلقي، والتعيين والتحديد، بجانب كونه أيقونه بصرية تأثيرية"[22]، وقد يتعين علينا في البدء وقبل الولوج إلى جماليات قصة **מרד** للأديب أ. ب. يهوشواع التعرف قليلا على مختلف معاني هذه المفردة العبرية التي تتشابه كثيراً إن لم تكن تتطابق صوتاً ومعنى مع المفردة العربية "مرد". وتكمن أهمية التعرف على دلالات المفردة وإيحاءاتها في أن الأدب يعد في حقيقته تشكيلاً جمالياً للغة، ومن هنا فإن الأديب يستخدم اللغة على نحو شديد الخصوصية يميزه عن استخدام الكاتب العادي للغة .

وسنحاول في هذا المجال إلقاء الضوء على المعاني المعجمية والاصطلاحية لهذه المفردة في اللغتين العربية والعبرية . ويعرف معجم لسان العرب مادة " مرد " بقوله : "يقال لبُرج الحمام التِّمرادُ وجمعه التَّماريد والتَّماريد محاضين الحمام في برج الحمام وهي بيوت صغار ينى بعضها فوق بعض"٢٣. وبالإضافة إلى ما ذهب إليه بن منظور فقد ذهب معجم المنجد للغة والأعلام في تعريفه لماذة " مرد": و"المردة في اللغة والتاريخ هم الجراجمة والمقصود شعوب مسيحية قدمت من البلقان واستوطنت لبنان منذ القرن السابع. وعملوا مرتزقة في جيوش الروم والعرب واندمجوا بموارنة لبنان"٢٤. ومن غير المستبعد أن يكون المؤلف قد اطلع على الكلمة منقولة للعبرية في كتب التاريخ.

أما في اللغة العبرية "**מֶרֶד**" (تمرد- ثورة) تعني **התקוממות, פריקת על, התפרצות בגד שלטונו של מישהו** "ثورة- انتفاضة"، "التخلص من عبء"، "انفجار ضد سلطة شخص ما"، وتعني أيضا "خيانة الثقة" و"جريمة"[25]. وعند النظر في المعاني سالفة الذكر التي أوردها ايفن شوشان نجد أنها تدور في فلك التحرر والتخلص من عبء التبعية لشخص أو فكرة بعينها . وقد سجل العهد القديم في كثير من فقراته هذه المعاني ، ونجد هذا الأمر بشكل بالغ الوضوح في فقرات تأتي

فيها كمرادف للخيانة، كما ترد في مواضع تنهى عن التمرد على الرب، وتوبخ بني إسرائيل لبنائهم مذبحا لتمردهم حين غاب موسى في جبل سيناء، وقد تكررت بهذا المعنى السلبي في سفر يشوع יהושע الذي من المؤكد أنه ترك أثرا في المؤلف لأنه يحمل اسمه هو نفسه[٢٦].

ارتبطت لفظة "המרד" " تاريخيا بـ"ثورة باركوخفا"[٢٧] بكل ما يرتبط به من اندحار وخسائر فادحة كارثية. ويطلق على الحدث "ثورة" وإن كان في تعريفه التفصيلي تؤكد دائرة المعارف البريطانية أنه Rebel أي "تمرد–عصيان"[٢٨] وهو جزء من كل أي أن كل ثورة تشتمل على عصيان وتمرد، ولكن العكس غير صحيح، وربما يرجع هذا الخلط لرغبة الصهيونية في استثمار الحدث التاريخي وتطويعه لخدمة أفكارها الرافضة للاندماج والذوبان وسط شعوب العالم[٢٩]، فضلا عن ورود الجذر "מרד" في مواضع عدة في العهد القديم خاصة سفر يهوشع مع ترجمتها دوما لـ"تمرد"، وقد ارتبطت اللفظة بـ"هوجة عرابي" في مصر، وبحركة "تمرد"[٣٠] التي ساهمت في انهاء حكم محمد مرسي، وهي تصاحب عمليات عصيان السجناء داخل السجون، لكنها لا ترد مع ثورة يناير أو ثورة يوليو في مصر أو ثورة تونس[٣١]، حيث تأتي في هذه المواضع لفظة "מהפכה" أو "מהפך" أو "הפיכה"، وقد وردت لفظة "מרד" نحو مائة مرة داخل النص ..في تعريفات وسياقات مختلفة باعتبارها محورا يتم بناء عليه عرض الفكرة والتأثير في القاريء. فهي في جميع الأحوال تختلف عن מהפכה التي تدل على ثورة شاملة تهدم نظام وتؤسس لنظام جديد يؤثر على كل مناحي الحياة وعلى رأسها النواحي الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وليس مجرد التمرد والعصيان، ومن الممكن أن يتحول تمرد محدود أو حركة محدودة إلى ثورة بدعم شعبي وتحولات سريعة[٣٢].

ويبدو أن العمل والعنوان أثر بشكل ما في مناحم بيجين أو من ساعده في كتابة مذكراته عن عملياته الإرهابية على أرض فلسطين تحت الانتداب (الاحتلال) والتي

بلغت ٣٠٠ عملية بصفته قائدا لعصابة **אצ"ל** "إتسل"[٣٣]، حيث أطلق على مذكراته "التمرد"، وإن كان يرمز فيها لتمرد مسلح على سلطة الانتداب البريطاني وعلى الفلسطينيين أصحاب الأرض لترويعهم.

ارتبطت لفظة التمرد بقوة في الذهنية الجمعية الصهيونية ب"التمرد العربي" "١٩٣٦- ١٩٣٩" وهو التوصيف الصهيوني لـ"ثورة ١٩٣٦"[٣٤] التي هب فيها الفلسطينيون لصد الاستيطان اليهودي والتحرر من الاحتلال البريطاني المنحاز لتمكين الصهاينة من الاستيلاء على الأرض. وبدأ على مرحلتين بسلسلة من أعمال العنف وحرق المحال التجارية وقتل مارة، وكان هذا في ابريل ثم اندلعت مجددا في خريف ١٩٣٩. وانتهى التمرد بقتل قياداته أو القاء القبض عليهم وانفضاض الجماهير عن الفكرة بعد سلسلة من الخلافات الدامية الفلسطينية الفلسطينية[٣٥]، والملاحظ هنا أن المؤرخين الصهاينة لم يروا التحرك الفلسطيني المشروع "مقاومة" أو "ثورة"، بل مجرد "تمرد"، أو "تمرد فلاحين"، أو "أعمال شغب"[٣٦] لما تحمله اللفظة من دلالات سلبية.

ونلاحظ هنا أن العنوان نفسه ارتبط ب"تمرد وارسو" ..والمقصود تمرد جيتو وارسو من يناير حتى إبريل ١٩٤٣، والذي انتهى بتصفية الجيتو، وقتل أعداد من المتمردين، واعتقال آخرين منهم[٣٧].

ويتضح من مجمل الشواهد سالفة الذكر أن مفردة **מרד** ترتبط في العهد القديم وفي العبري الحديث بسياقات تمرد بداية من تمرد بني إسرائيل على موسى عليه السلام أو بالتمرد على الأنبياء وملوك بني إسرائيل. ويتضح كذلك من كل هذه الشواهد أن هذه المفردة تحمل دلالات الخروج على حالة الاجماع والعصيان. ومن هنا فإن اختيار الأديب أ.ب. يهوشواع لهذه المفردة في عنوان قصته يوحي بداية بأنه يبشر بالخروج عن الاجماع الذي كانت تنشده الصهيونية.

ثانيا اللوحة المصاحبة:



وتعد اللوحات المصاحبة للعمل الأدبي من ضمن عتبات النص التي يوليها الباحثون أهمية قصوى في دراسة العمل. ولا يمكن التعامل مع هذه اللوحات بوصفها قيمة زائدة عن العمل، حيث إنها تعد في الحقيقة جزءا لا يتجزأ من متن العمل الأدبي. وقد جرت العادة أن يقرأ الرسام محتوى النص قبل الشروع في رسم الغلاف وفي جميع الأحوال يتم مناقشة محتوى ومضمون الغلاف أو على الأقل اعتماده من المؤلف والناشر مما يجعل الغلاف من عتبات النص المهمة، وإذا كان خلف كل عملية تواصل ثلاثة أركان "المرسل والرسالة والمتلقي، فقد شارك هنا في الرسالة أكثر من فرد، منهم مصمم الغلاف"[٣٨].

وعند النظر في لوحة الغلاف نجد أنها تصور لكل من يشاهدها مشهد إعدام رميا بالرصاص..بخطوط بسيطة، ويظهر الغلاف أن الشخص الذي يتم فيه تنفيذ حكم الإعدام غير مسلح ولا يمثل خطورة..وأن الجمهور يتابع في لا مبالاه ..وكأنه يشاهد

فيلما، بينما عدد منهم يحمل في يده معدات زراعية يلوح بها علامة على الرضا والسعادة..أو التهديد للضحية غير المكترثة بما سيجري لها.

والغلاف اختار أن يسهل ارتباط القاريء بالنص بربط الذاكرة بغلاف يتوافق مع مجريات الأحداث أو المشهد الرئيسي في القصة باعتباره لحظة مؤثرة في بناء حبكة القصة، فنجد اللوحة المصاحبة للنص والتي تؤدي دور الغلاف باستثناء تدوين اسم المؤلف والعمل، يصور لنا مشهد إعدام رميا بالرصاص..بخطوط بسيطة، ويظهر الغلاف أن الشخص الذي يتم فيه تنفيذ حكم الإعدام غير مسلح ولا يمثل خطورة..وأن الجمهور يتابع في لا مبالاه ..وكأنه يشاهد فيلما، بينما عدد منهم يحمل في يده معدات زراعية يلوح بها علامة على الرضا والسعادة..أو التهديد للضحية غير المكترثة بما سيجري لها.

تأتى صياغة الاشخاص من خلال الخط الخارجى البسيط الدال على السمة والحالة المسيطرة والمميزة للشخصيات. فيصف كتلة المتمردين وتلاحمها، واستعلائها من خلال تمكنها من فرض سيطرتها على مقاليد الامور، فنتلمس ذلك من خلال الحركة البسيطة ليد أحد المتمردين التى يضعها بثقة على كتف زميله، وكذلك حركة رجله اليسرى. وتكاثف أعداد المتمردين وامساكهم بأدوات حادة دلالة على دكتاتورية الطبقة العاملة وتمكنها من السيطرة والحكم.

المكان تحيطه الجدران والنوافذ المغلقة التى لايأتى الضوء من خلالها، بل يسلط الضوء فى العمل على الضحية الواقفة وخلفها الجدار, وهى الشخصية الرافضة للتمرد ولاتمسك اية آلة حادة بيدها وقبعتها ملقاة على الأرض، فى ايحاء ضمنى بأن العقل الرافض للتمرد مآله الألقاء على الأرض. وتؤكد بؤرة الضوء الواقعة على الشخصية الرافضة والمقهورة فى العمل، ووجود الظل خلفها على الحائط باللون الأسود من احساسنا ببؤرة الضوء، فى مقابل اللون الرمادى المقترن باللون الأبيض الذى يضعف من شدة الرمادى، والذى هو لون ثياب وظلال المتمردين. ووضع

الفنان ذلك الظل الأسود الملقى على الأرض أسفل الشخص الذى يمسك البندقية ويتخذ وضع التصويب لينفذ حكم الاعدام فى الشخصية المحورية فى اللوحة، وهذا الفعل الفنى يشير إلى عضوية العلاقة بين من ينفذ حكم الاعدام والضحية[٣٩]. الضحية تم تمييزها لأنها لا ترتدي قبعة على عكس كل المشاركين في التمرد، وكأنه يتمرد عليهم ويصر على اختلافه، وربما يرمز هذا إلى مبادرة من المتمردين.

ونلاحظ كذلك أن الضوء في هذا العمل يأتى من المصباحين اللذين وضعهما الفنان (الذي لم يوقع اسمه على اللوحة ولم يشر اليه المؤلف مما يدل على تماهيه مع العمل الأدبي وأن المؤلف له اليد العليا في فكرة الغلاف وأن الرسام هنا هو مجرد منفذ لهذه الفكرة) على يمين ويسار العمل ويتجه ضؤهما الى أسفلهما على الأرض . وفي المقابل لا نعلم مصدر الضوء الساقط على الشخصية التى ينفذ فيها حكم الاعدام. ومن هنا فهو ضوء رمزى اسقطه الفنان ليشير إلى أن القصة تدور حول هذه الشخصية المحورية داخل العمل. واللوحة المصاحبة على هذا يمهد الطريق أمام القاريء لكي يتعامل بشكل غير متعاطف، وربما عدائي مع فكرة التمرد، خاصة وأن التمرد بكل زخمه وتسليحه وحماسه يواجه فقط شخصا أعزل لا يمثل أي تهديد للجماهير أو للدولة.

ثالثا "تقديم المؤلف لإعادة النشر"

من عتبات النص تقديم المؤلف، وعادة ما يشدد الروائيون في خطابهم الاستهلالي على مسألتين: دقة المعلومات التي يقدمونها للقاريء وجديتهم كناشرين ومترجمين أو محررين، وتسمح هاتان المزيتان، بالتمتع بسلطة يمارسونها على الجمهور..وهي سلطة تصديق ما يقوله الروائي"[٤٠] وهو ما يمكن ملاحظته بسهوله في نص تقديم يهوشواع الذي جاء كما يلي:

בעקבות המרידות הכאוטיות בארצות השכנות, וגם בעקבות המחאה החברתית הישראלית, העביר אלי אבי גיל, הכותב עבודת

דוקטורט על יצירותי הגנוזות ואלו שהתפרסמו אבל לא נכללו בשום קובץ, את הסיפור "המרד", שהתפרסם ב-20.12.1957 ב"משא", המוסף הספרותי של העיתון "למרחב". נתתי לעורכו של מוסף זה לקרוא את הסיפור הגנוז והנשכח שבמשך חמישים וחמש שנים שכחתי על קיומו, והוא מצא אותו ראוי לפרסום מחודש. הראיתי אותו לעוד חברים ורובם אמרו שהסיפור שנכתב על ידי בחור בן 21 לא יוכל לבייש יותר מדי סופר בן 77. ישפטו הקוראים בעצמם.

"في أعقاب التمردات الفوضوية في البلدان المجاورة، وأيضا في أعقاب الاحتجاجات الاجتماعية الإسرائيلية، نقل لي "آفي جيل"، الذي يعد رسالة دكتوراة عن أعمالي التي تم التعامل معها مثل الجنيزاه، وتلك التي تم نشرها لكن لم يتم تضمينها في أي مجموعة قصصية، قصة " التمرد"، التي تم نشرها في ٢٠- ١٢- ١٩٥٧ في "مسا"، الملحق الأدبي لصحيفة "لمرحاف". اتحت لمحرر هذا الملحق أن يقرأ القصة المخفية والمنسية التي على مدى خمسة وخمسين عاما نسيت وجودها، وقد وجد القصة جديرة بالنشر من جديد. عرضتها على عدد آخر من الأصدقاء، وقال أغلبهم إن القصة التي كتبها شاب عمره واحد وعشرون عاما لن تُخجل أكثر من اللازم كاتبا عمره سبعة وسبعون عاما. وليحكم القراء بأنفسهم".

يعالج الكاتب هنا مشكلة قد تواجهه ..ويرسم لها "خط رجعة" حين تحدث عن شيء مخجل في القصة ويعتذر للقراء متعللا بصغر سنه آنذاك..وربما يكون المخجل في الأغلب هو سرقة القصة أو اقتباس فحواها أو التأثر بقصة أقدم دون التنويه أو الاشارة لذلك صراحة.ولعلنا لا نكون مخطئين حين نربط بين عدم ذكر المؤلف صراحة أن إعادة النشر تمت دون تغييرات على النص السابق، واحتمالية تعديل

النص لربطه بشكل أكبر بالأحداث المعاصرة وإظهار العمل كله كأنه صرخة تحذير للقاريء الإسرائيلي سبقت عصرها.

ويقدم الكاتب نتائج بلا مقدمات حين يصم الثورات العربية بأنها "تمردات فوضوية في بلدان مجاورة"، محددا غرضه بشكل مباشر حين ربط بينها وبين الاحتجاجات الاجتماعية الإسرائيلية أي أن أحد أهم أهداف إعادة نشر "الخبيئة" هو تحذير الداخل الإسرائيلي من مغبة الانجراف أو تقليد الحراك العربي، خاصة وأنه في بداياته أبهر العالم وظل محل تقدير حتى حدثت تدخلات وظهرت أطماع وأعمال عنف. وعلى هذا يعد التقديم وما اشتمله من وصف للأحداث الجارية حاليا في المنطقة مفتاحي لفهم المقصود بالتمرد.

ويجدر بنا في هذا السياق طرح السؤال: لماذا لم يذكر لنا الكاتب عددا ممن اعتمد رأيهم وقرر إعادة نشر القصة على نطاق واسع بعد أن كانت منسية لنشرها في جريدة ذات توزيع محدود منسوبة لكاتب مغمور –آنذاك رغم أنه في حوار صحفي أدلي به سمّى "عاموس عوز" باعتباره ممن يستشيرهم قبل نشر الأعمال في شكلها النهائي[٤١]. فالكاتب لم يذكر أسماء مكتفيا بعبارة "عدد آخر من الأصدقاء"، والأغرب أن الكاتب لم يوضح ما هي مبررات "الأقلية" التي اطلعت على القصة وتحفظت عليها أو رفضتها. مما ينم عن رغبة في النشر الآن وإحداث تأثير في جمهور القراء. والدليل استحضار آراء معينة تبرر النشر واغفال الأراء التي تتحفظ أو ترى القصة برمتها غير ملائمة و"مخجلة" للكاتب، وإلا لما وجدنا أنفسنا أمام هذه الانتقائية.

وعلى هذا يتبين لنا أن المؤلف تردد كثيرا في تضمين قصته لأي مجموعة قصصية، ثم تردد مجددا حين ذكره أحد الباحثين بوجود تلك القصة فاستشار محرر ملحق أدبي أكد له أنها صالحة للنشر، ومع ذلك استشار مجددا عدد من المقربين منه بشأن إعادة نشرها، وإذا كان في كل هذا نوع من الغموض والتشويق للقراء فإن

عنصر اختيار التوقيت لإعادة النشر جلي وواضح، حيث كشف لنا المؤلف أن المتغير الجديد وسر عدوله عن قراره بعدم نشر تلك القصة هو أحداث الربيع العربي وسعي قطاعات من الشباب الإسرائيلي لتقليدها، مما يؤكد لنا بشكل مباشر إنه وجد تشابها واضحا بين ما عرضه في قصته القصيرة وبين ما حدث على أرض الواقع. وأنه من الممكن أن تتطور الشعارات البسيطة الفضفاضة (عيش حرية – عدالة اجتماعية) إلى إجراءات لإسقاط النظام قد تتأجج إلى حرب أهلية على غرار سوريا وليبيا واليمن، مع ملاحظة أن المجتمع في كل بلد من بلدان ما اصطلح عليه بالربيع العربي انقسم إلى ثلاث فرق كما حدث في القصة: مؤيدين، معارضين ، غير مكترثين. مع وجود فئة من المنتفعين جاهزة للقفز فورا على الحركة. ومجموعة من السلبيين الذين ينساقون كالكومبارس خلف أي دعاوى عاطفية بلا خطط تفصيلية.

رابعا ترجمة وتحليل النص على خلفية عتباته

המרד // א.ב יהושע

التمرد ا. ب يهوشوع

מרד היה בא והולך בדרכי העפר הלוהטות של הממלכה. הרוח שנשאה אבק וחול ברגלי ההולכים קראה לקשר גדול. ממרטבא הרחוקה בואכה טרופינא, ומשם דרך הר השמחה לעמק דוורך ועד לבית חלתין, אשר בשפלת החוף. כל הדרכים אל הבירה אשר על שפת הים היו שטופות מרד סמוי, נורא ואכזרי. כל החורף נחרשה האדמה למרד, טויבה למרד, נזרעה במרד, ועם קיץ הגיעה שעת הקציר. קצרו, דשו, נפו וטחנו, ובבוא הסתיו זרו את הטחון עם הרוח. מרד היה בחלל האוויר, מתאבך ועשן כקטורת, מתמיד, כובש ומולך.

"كان التمرد يأتي ويسير في الطرق الترابية الساخنة للمملكة. نادت الريح التي حملت التراب والرمل في أرجل السائرين لرابط كبير. من "مرطفا" البعيدة، في طريقه إلى "طروفينا"، ومن هناك عن طريق جبل السعادة إلى وادي "دفرين"، وحتى "بيت حلتين"، الذي في سهل الشاطيء. كانت كل الطرق المؤدية للعاصمة القابعة على ساحل البحر يجتاحها تمرد خفي، خطر وعنيف. طوال الشتاء تأهلت الأرض للتمرد، تم تمهيدها للتمرد، تم زرعها بالتمرد، ومع الصيف حان وقت الحصاد. حصدوا، ودرسوا واستخلصوا الحبوب، فصلوا عنها الشوائب وطحنوها، وبمجيء الخريف اطلقوا الطحين مع الريح، كان التمرد موجود في فضاء الهواء، يتطاير كدخان بخور، دائم، يحتل ويسيطر".

صور الكاتب الثورة على أنها تراكمات وتخطيط وعمل دؤوب يتم في سرية تامة حتى يعم البلاد ..ويصمها بأنها خطرة وعنيفة.. بشكل لا يجعل القاريء يتعاطف معها. مع ملاحظة أن السرد يتم من خلال الراوي وهو رجل الشارع العادي الكسول غير المهتم—ولعائلته نفس المواصفات— المتطابق مع الضحية لأقصى حد. مع حضور سردي خارجي في بعض المواضع.

وقد اختار يهوشواع أن تدور الأحداث في مملكة وليس دولة وهو نفس وضع مصر في الحالتين عام ١٩٥٢ حيث كانت مصر ملكية تحكمها أسرة محمد علي، وعام ٢٠١١ حيث كان مشروع التوريث في أوجه وأسرة مبارك تتقاسم السلطة والنفوذ دون مناصب رسمية في الدولة أو فوزها في انتخابات، ويمكن أيضا تفسير اختياره لمملكة وليس لدولة كرمزية على التمرد على الرب ومشيئته حين قرر أن يشتتت اليهود كعقاب لهم إلى أن يجيء المسيح اليهودي المخلص ويؤسس مملكة إسرائيل، وإن كان التفسير الأقرب هو المقارنة بين أحداث القصة ووضع يشوع بن نون حين كان يحارب ملوك الأموريين بقيادة صادق "ملك أورشليم".

اسم المدينة أو البلدة **מרטבא** "مرطفا" له رنين آرامي و**טרופינא** "طروفينا"، كذلك هو ما تكرر عند حديثه عن **הר השמחה** وهو موقع موجود بالفعل قرب القدس[٤٢] وكان يطل منه الحجيج على المدينة المقدسة، ويشعرون أنهم وصلوا لوجهتهم بعد مخاطر ومشقة، وما يمكن استنباطه هو أن الكاتب يضع الأماكن التاريخية الراسخة المستقرة المرتبطة بالسعادة في حالة غليان وتمرد، ثم يترك القارىء يراقب النتائج ..وكأنها رسالة للإسرائيليين وللغرب أيضا مفادها "احذروا التمرد". وبيت حلتين ايضا اسم تاريخي الرنين وربما يكون تحريفا أو مقاربة لما ورد في التناخ في سفر يهوشع حيث ذكر قرية **בֵית-חוֹרֹן**, في سياق يذكر بأجواء مقاومة المدن والقرى الفلسطينية لحصار وهجمات يهوشع وكذلك مخاطبة الرب ليهوشع عن أماكن معينة بمناسبة تقدمه في السن وضرورة ألا يخاف من تلك القرى وسكانها لأنه سيدعمه وبالتالي لن يصمدوا أمامه..ووفقا لما ورد في العهد القديم فإن يشوع حارب "ملوك" نصرة لحلفاءه ولم يخشاهم بناء على وصية صريحة من الرب[٤٣].

הקיץ הלוהט כבר אסף את עצמו, חרבוניו פינו מקום לעננֵי סתיו, שנישאו מן המזרח. העלים החלו להתכרכם בקצותיהם, ומקדימים שבהם נכנעו לשלכת. צינה סמויה היתה פוקדת את הערבים השקטים, ורוח חרישית ומבשרת רעות מרעידה את היקום. על הכל היתה טבועה חזות זועפת של מרד חדש ומסובך.

"جمع الصيف الساخن بالفعل شتات نفسه، اخلى جفافه مكانا لسحب الخريف، التي أتت من الشرق.

أوراق الاشجار بدأت تتحول أطرافها للون الأصفر، والمتعجلة منها استسلمت لعملية سقوط الأوراق في الخريف، برودة خفية تضرب الليالي الهادئة، ورياح صامتة منذرة بالسوء تهز الكون. على الجميع ارتسم مظهر غاضب لتمرد جديد ومعقد".

وضعنا المؤلف هنا أمام صورة مجازية تخدم وجهة نظره فيما يتعلق بثورات الربيع العربي، حيث عبر عن التحول بشكل قاتم فربط بين التمرد المتكرر والخريف وسقوط أوراق الشجر بعد تحولها للون الأصفر، وهو ما يأتي متواكبا مع "رياح شرقية" ولسان حاله يقول: لا يأتي من الشرق ما يسر القلب(!) ويتفق هذا مع إعطاء يهوشواع ظهره تماما للشرق وثقافته، و كأن الشرق وعاداته هو مصدر كل خطر وعتمه. حيث صرح في حوار حديث أدلى به لمعاريف بقوله: "أنا مرتبط ب(الشأن الشرقي) لكن ليس من زاوية الاضطهاد، والغضب، والاستعطاف"[٤٤]. فهو يربط بين الشرقيين والاحساس بالغضب والاحتجاج وكأنهم متفرغين لهذا الأمر، ولا يملكون غيره ليقدموه للمجتمع. يضاف إلى هذا ربط المؤلف التمرد بفصل الخريف بتقلباته الحادة العنيفة التي كثيرا ما تصيب عددا من الناس كل عام بمشاكل صحية، هذا بجانب أن كونه يتحدث عن "تكرار التمرد" فإنه يشير بذلك ضمنيا لفشله في السابق(!) وهو ما يمكن ربطه بسهوله بوصف الثورات العربية التي اندلعت في تونس ومصر وسوريا واليمن وليبيا بالربيع العربي حيث يقدم المؤلف رده على هذا الوصف ويربط بينها بالخريف وكأنه يقول –بإعادة النشر– ضمنيا للقاريء الإسرائيلي لقد كنت صادقا في توقعاتي التي نشرتها في أعقاب ثورة يوليو ١٩٥٢ ما يحدث هو "خريف عربي" لا تتخذوه مثالا ونموذجا يحتذى لأنه يمثل خطرا على أية دولة..بكل ما يصاحب الخريف من اكتئاب وغياب لمظاهر البهجة والخضرة والنماء.

דורי קוקו ושוקי באו אלי היום אחר־הצהריים. רחוצים ונקיים, לובשים את מיטב בגדיהם ועל ראשיהם מגבעות חדשות. הם הגיעו מירכתי הבית, בכוח דחפו את דלת הרשת אשר למטבח, ובתקיפות גדולה אם כי חרישית נכנסו לדירה. במטבח הסבירו פנים לאשתי, צבטו בלחיו של בני הקטן, שהיה מכין את שיעוריו בפרוזדור, ובצעדים שקטים נכנסו לחדר האורחים בו הייתי

מתנמנם על הכורסה הגדולה ועיתון שמוט בידי. דורי עמד דומם מאחורי הכורסה ונתן בי מבט קשה ורציני, ואילו קוקו ושוקי ניגשו אל החלון הגדול הנשקף אל הים. נשתררה דממה כבדה. פתע אמר קוקו בקול שקט, כאילו לעצמו: - עוד חצי שעה יפרוץ המרד, דורי לא המיש מבטו מן הים, ואמר גם הוא לעצמו: - זה יהיה המרד הגדול ביותר בהיסטוריה. - זה יהיה מרד אכזרי, רווה־דמים - הוסיף שוקי.

"أتى دوري، وكوكو، وشوقي إليّ اليوم بعد الظهر. مغتسلين وتبدو عليهم النظافة، يرتدون أفضل ثيابهم وفوق رؤسهم قبعات جديدة. وصلوا من خلف المنزل، بقوة دفعوا باب الشبك الخاص بالمطبخ. وبعدوانية كبيرة لكن صامتة دخلوا للشقة. في المطبخ أظهروا بشاشة لزوجتي، لاطفوا بقرصات وجنتي ابني الصغير الذي كان يذاكر دروسه في الممر، وبخطوات هادئة دخلوا لغرفة الضيوف التي كنت أغالب فيها النعاس على المقعد الكبير وجريدة معلقة في يدي. وقف دوري صامتا خلف المقعد الكبير ووجه لي نظرة قاسية وجادة، بينما كوكو وشوقي اقتربا من النافذة الكبيرة المطلة على البحر. ساد صمت ثقيل. فجأة قال كوكو بصوت هاديء، وكأنه يحدث نفسه: سيندلع التمرد بعد نصف ساعة، لم يحول دوري نظره عن البحر، وقال هو أيضا لنفسه: هذا سيكون أكبر تمرد في التاريخ. سيكون تمردا مخضبا بدماء كثيرة ..أضاف شوقي".

ويمكن القول هنا إن المؤلف اختار أسماء شخصياته بعناية لتخدم النص والمراد منه حيث أن "دوري" اسم تدليل لدور وهي لفظة ترجمتها في العربية "جيل".

"كوكو" اسم من معاني اللفظة ابله وتصفيفة شعر "ذيل حصان" انتشرت وسط شرائح محدودة من الشباب، وهو في نفس الوقت اسم من بين الأسماء الشائع اطلاقها على الكلاب! [٤٥]

"شوقي" هو تدليل لاسم "يهوشواع"[٤٦] وأشهر من حمل هذا الاسم هو "يهوشواع بن نون"، الذي نسبت له اصحاحات التوراة جرائم ضد الإنسانية، بجانب شخصيات عامة معاصرة في إسرائيل[٤٧]، وهو في نفس الوقت اسم المؤلف، وأيضا اسم عربي كما هو واضح، يعبر عن العواطف والانفعال المنبثق عن التوق لشيء ما..وقد وجه ا. ب يهوشواع الشكر في نهاية روايته **הכלה המשוחררת** (العروس المحررة) للشاعر شوقي أبو شقرة[٤٨] مما يدل على أن هذا الاسم له تاريخ واستملاح لدى الكاتب. وليس من المصادفة أن يكون يهوشواع بن نون من مواليد مصر وهو الذي دخل فلسطين بعد انتهاء جيل بأكمله وتيهه في صحراء سيناء وفقا للتوراة، وأن يتم كتابة القصة بعد الثورة المصرية في ٢٣ يوليو ١٩٥٢، والثورة المصرية في ٢٥ يناير ٢٠١١، وفي ٣٠ يونيو ٢٠١٣.

وصلوا بشكل سري لمنزل عادي للغاية داخله طفل وإمرأة غير مكترثين بما يجري، بل والأب نفسه من الملل والكسل يغالبه النعاس في مقعده. ومن اللحظة الأولى يتحدث المخططون دون وجل عن الدماء الكثيرة التي ستسفك! وفي هذا ما يفيد الترويج لفكرة أن القائمين على التمرد وقادته مجردون من المشاعر الإنسانية ولا يجب التعاطف معهم ولا مساندتهم.

זה יביא למהפכה הגדולה ביותר, – החזיק אחריו דורי. כאן לבשו פניו של שוקי ארשת צער עמוק. הוא הסתכל סביבו אם יש אדם שומע, אחר פנה אלי ולחש בקולו העמוק. – זה מרד כנגד האלוהים עצמו, תאר לעצמך אילו מאמצים נדרשים מאתנו, ולאיזה היקף עשוי מרד זה להגיע.

"دعمه دوري: هذا سيؤدي للثورة الأكبر. هنا ارتسم على وجه "شوقي" ملامح أسى عميق. أمعن النظر من حوله ليعرف إذا ما كان هناك أحد يسمعه، وبعد ذلك

توجه نحوي وهمس بصوته العميق: هذا تمرد ضد الرب ذاته، تخيل أية جهود ستكون مطلوبة منا، ولأي مدى من شأن هذا التمرد أن يصل".

يدل النص على تعمد الكاتب تصوير الشخصيات المحورية المحركة للأحداث غير متزنة وساذجة غير محددة الهدف..لدرجة أن "شوقي" يخطط لاسقاط الرب وفي نفس الوقت يخفض من صوته وكأنه لن يصل، ومن غير المحتمل أن يكون "شوقي" يشير للملك على أنه إله متحكم ويسيّر الأمور، حيث كشف النص لنا في موضع تالٍ أن الملك نفسه مؤيد للتمرد(!) ونلاحظ هنا استخدام الرب في حالة التعريف وصيغة الجمع **האלוהים**، ويمكن أن يكون الكاتب قد تأثر بكتاب فلسفي يحمل عنوان "مدينة الألهة" ويناقش أسباب ضعف روما وسقوطها وعلاقة الدين بالدولة، وعلاقة المسيحية باليهود[٤٩].

ويمكن التأكيد على عبثية التمرد من وجهة نظر يهوشواع واعتباره بلا طائل ومحكوم عليه مسبقا بالفشل لأنه يحارب الرب ويتمرد عليه، وفي هذا اضفاء قداسة على الجمهور المحافظ التقليدي لأنه يخضع لنواميس الكون وقوانينه، في حين أن المتمرد يريد أن يخرقها وينتهكها ويدنسها بثورة فوضوية محكوم عليها مسبقا بالفشل، فالتمرد على الرب أو حتى قوانينه وحكمته لن يجدي.

ويمكن القول هنا أن التمرد على الإله بدأ في الأدب العبري من خلال أشعار يهودا ليف جوردون، وإن كان تمرد زلمان شنيؤور هو الأكثر قوة حيث استخدم مصطلح "موت الأله"، وهو ما يمكن تفسيره بمعاناة وتخبط اليهود في القرنين التاسع عشر والعشرين[٥٠].

לא שיניתי תנוחתי, רק נשאתי עיניים נבוכות. פתאום שאל דורי, שעמד מאחורי, את שני חבריו בתקיפות. – מה יעשה הברנש הזה היום, בשעה שיתחולל המרד הגדול. – הוא יהיה מוטל ברפיונו עד ארוחת הערב, – ענה שוקי בלעג. – ואחרי כך

יעזור לבנו להכין את שיעוריו באנגלית. אל מיטתו יעלה עם ספר, שיישמט מידיו, ולאחר חמש דקות. חושבני, שלא ימתין אפילו שתסיים אשתו להדיח את הכלים.

"لم أغير من اتكائي، فقط رفعت عيني المرتبكتين. فجأة سأل دوري، الذي وقف خلفي، زميليه بشدة. ماذا سيفعل هذا المخلوق اليوم، في ساعة حلول التمرد العظيم. أجابه شوقي بسخرية: سيكون ممددا بوهنه حتى وجبة العشاء. وبعد ذلك سيساعد ابنه في إعداد دروسه لمادة اللغة الانجليزية. وسيدخل لفراشه ومعه كتاب سيسقط من يديه بعد خمس دقائق. اعتقد أنه لن ينتظر حتى تنتهي زوجته من غسيل الصحون".

يتسم المتمرد –وفقا لتصوير الكاتب– بالتمرد والعدوانية حتى على الزملاء..والانقلاب عليهم وتسفيه أفكارهم وعاداتهم طالما إنهم لم يندمجوا بالكامل في عملية التمرد وينصاعوا لقادته. واستفزاز المحيطين أو حتى إهانتهم حتى ينضموا للتمرد. وهو ما وصل في الاقتباس السابق إلى حد نزع الإنسانية عن المتردد في مساندة التمرد والمحجم عن المشاركة فيه، حيث تم وصفه ب"المخلوق"، وكأنه أصبح في مرتبة أدنى من الإنسان الطبيعي، وأقرب للحيوانات أو حتى للحشرات وهو ما يبرر التعامل معه بحده أو التخلص منه نهائيا دون شعور بالذنب، لأنه لا يمكن أن يتساوى الإنسان بالحيوانات وبقية المخلوقات، وهو ما تكرر في مصر خلال ثورتي ٢٥ يناير و٣٠ ويونيو أو عن التمهيد لهما حيث جندت الجماعة الشعبية كل طاقتها الإبداعية من نكاتٍ، وإغانٍ، وهتافات، ولافتات..لمحاربة نظام فاسد متطرف مستبد وكل من يعاونه أو يتحالف معه أو يعاونه[٥١].

דורי התבונן בי בזלזול וקרא בהתרגשות: - בזמן שיתחולל המרד הגדול בהיסטוריה, יירדם אדם זה לקול המייתם המתוקה של גלי הים, ורחש עלי האילן שליד חלונו.

"تطلع دوري إليّ باستخفاف وصاح بانفعال: في الوقت الذي سيحل فيه أعظم تمرد في التاريخ ، سينام هذا الشخص على صوت دندنة حلوة لأمواج البحر، وحفيف أوراق الاشجار بجوار نافذته".

يستمر المؤلف في تصوير دعاة التمرد على أنهم أصحاب رؤية ونظرية مفادها: تخوين كل من يتهرب من التمرد أو على الأقل تصويره على أنه متخاذل، وسيضيع على نفسه الفرصة التاريخية. وفي الوقت نفسه يتم الضغط عليه بالسخرية والانتقاد..والصياح الغاضب..وهو ما يتفق مع ما صاحب الثورة المصرية في يناير من هجوم ورفض وسخرية من كل من تردد في المشاركة أو التأييد الكامل، على الرغم من عدم وضوح الأهداف وغياب القيادة..وقد تكرر هذا بحكم العواطف والتقليد في الثورات العربية بشكل عام.

העברתי על כולם מבט לאה, וכיסיתי פני בעיתון. ניכר היה, שאני הולך ומעלה עלי את חמתם. קוקו קרב אלי וזעם באגרופיו, שוקי ביקש לקרוע את העיתון מעל פני. רק דורי שמר על שלוות נפשו, אם כי הציץ בי מתוך שאט-נפש. לפתע הרכין עצמו בכפיפת-גו מהירה אלי וביד רכה הסיר מעל פני את העיתון. – היום, חביבי, היום מתחולל הדבר. בעוד חצי שעה יינתן האות לאלפי האנשים, למיליוני הרצונות, לפרוץ במרד ספונטני, גדול ומקיף. כל איש היום ימרוד לפי נטיית לבו, לפי משאלת לבו. לפי בקשתו הוא. במסגרתו הרחבה נותן המרד מקום לכל בקשה קטנה, ותהיה פעוטה וחסרת כל ערך. הכל יזכה לביטוי, לכל יימצא מקום. צירוף המרידות הקטנות יבנה היום את המרד הגדול.

"ألقيت على الجميع نظرة متعبة، وغطيت وجهي بالجريدة. بدا واضحا إنني إزيد من غضبهم مني. كوكو اقترب مني وعبر عن غضبه بقبضتيه، شوقي أراد أن يمزق

الجريدة من على وجهي. فقط دوري احتفظ بهدوئه، وإن كان تطلع إليّ باشمئزاز. فجأة انحنى إليّ بسرعة بوسطه وبظهر مستقيم وبيد ناعمة نزع عن وجهي الجريدة. اليوم يا حبيبي اليوم سيحدث الأمر. بعد نصف ساعة يتم ارسال الاشارة لآلاف الأشخاص، لملايين الرغبات، للانفجار في تمرد عفوي، كبير وشامل. كل شخص سيتمرد اليوم حسب أهوائه، حسب ما يهوى. وفقا لطلبه هو. في الإطار الواسع يسمح التمرد بمكان لكل طلب صغير، حتى ولو كان طفوليا وبلا قيمة. الكل سيعبر عن نفسه، سنجد أماكن للجميع. إن دمج التمردات الصغيرة سيبنى اليوم التمرد الكبير".

تتجسد هنا بشكل مبكر رغبة المؤلف في تصوير الحدث القادم على أنه فوضى متكاملة ليس إلا فتلبية كل المطالب أو مجرد اتاحة الفرصة لعرضها بشكل متزامن لا تمكن أحد من الانصات لجاره، بجانب أن المطالب غالبا ما تكون متعارضة ومنحازة وترتكز على مطالب شخصية..والتلويح بالقبضة في مواجهة المتردد، والشروع في تمزيق الجريدة مصدر المعرفة والمعلومات الدقيقة عند مقارنتها بالعبارات الحماسية الشفهية ينم أيضا عن سلوك قادة الثورة..وانحيازاتهم..فهم يميلون للعنف ويستفزهم المنطق والنقاش المبنى على معلومات محددة، بل ويشعرون بأن الثقافة والكلام المتزن والتفكير المتروي يهدد البدائل التي يطرحونها والتي هي بالأحرى مجرد عواطف وتمنيات.

פיו היפה היה קרוב לאוזני, ועיניו הבוערות התנוצצו אל מול פני. כמעט רציתי לשלוח יד ללטף את קלסתר פניו הנמרץ.

"كان فمه الجميل مقتربا للغاية من أذني، ولمعت عيناه المتقدتان أمام وجهي. تقريبا أردت أن أمد يدي لملاطفة ملامح وجهه القوية".

هنا وكأن الكاتب يحذر من أن خلف الملامح البريئة يمكن أن تختفي سياسات ومخططات وأفكار عدوانية لا يمكن للوهلة الأولى تصديق أبعادها. وهو يتسق هنا

مع ارتباط الثورة المصرية في ١٩٥٢ وفي ٢٠١١ بأنها "ثورة شباب" أو ثورة يقودها الشباب. وقد تكرر الأمر نفسه في صيف إسرائيل الساخن وتظاهرة الخيام التي رفعت شعارات متأثرة بالثورة المصرية بل وأعلنتها أحيانا صريحة أنها تسير على خطى ثورة يناير بكتابة القادة وأغلبهم من الطلبة ومن لم يتجاوزون الثلاثين "**פה תחריר**" (هنا ميدان التحرير). "فرغم الادعاء المستمر بأنها واحة الديمقراطية ةسط غابة من الديكتاتوريات في الشرق الأوسط لم تستطع إسرائيل تجنب موجة الاضرابات التي تجتاح دول المنطقة..وطالتها رياح الاحتجاجات الشعبية، بما فيها من الاضرابات والاعتصامات والتهديد بالعصيان المدني العام"[٥٢]. ويجدر بنا هنا أن نشير أن النبؤة تحققت على أرض الواقع وأن الفيروس انتقل خلال بشعة أشهر لشواطيء تل أبيب اعتراضا على أوضاع اقتصادية ومعيشية، حيث قادت تلك الاحتجاجات مجموعة من الشباب في منتصف العشرينيات، انضم إليهام شخصيات عامة وخبراء تحت زعامة دفني ليف وهي مخرجة سينمائية عمرها خمس وعشرون عاما[٥٣].

– גם לך ישנו בוודאי איזה רצון, איזו בקשה או משאלת־לב שלא נתמלאו, – המשיך דורי, גיענעתי ראשי דרך הסכמה. – כולם עמנו, – הוסיף ואמר. – מראש הממשלה ועד מפקדי הצבא הגבוהים ביותר. נשיא הממלכה בכבודו ובעצמו שלח את ברכתו למרד. יש לנו תמיכה ציבורית ענקית, תמיכה בין־לאומית לא מבוטלת. המרד עשוי להצליח ביותר.

أضاف دوري قائلا "بالتأكيد توجد لك رغبة أو طلب ما أو هوى لم يتحقق. – هزهزت رأسي في اشارة على الموافقة. الجميع معنا. من رئيس الوزراء حتى أكبر قادة الجيش. رئيس المملكة شخصيا ارسل مباركته للتمرد. لدينا تأييد شعبي هائل، تأييد دولي لا بأس به. التمرد من شأنه أن ينجح للغاية".

يحاول المؤلف هنا أن يحدد العناصر الثلاثة للمجتمع: فهناك أولا المعسكر المؤيد صاحب الغلبة والاكتساب ويمثله ويقوده الثائرون الذين يصرون على اتمام مشروعهم رغم عدم اكتمال ملامحه ويعتبرون أن المشروع نفسه غاية وليس وسيلة، وثانيا الرافضون وهم غائبون عن المشهد يتم الحديث عنهم كرافضيين نفعيين وليس كرافضين لوجه الحقيقة، وثالثا المعسكر المتردد غير المكترث، وهذا المعسكر يتم التعامل معه بقسوة وعنف لأن موقفه الذي لم يتحدد بعد خطير وما أسهل أن يستشري بين النفوس.

הרמתי את ראשי מעבר למסעד הכורסה וזיק של עניין האיר את עיני. – כנגד מי הוא מכוון? – שאלתי. במי ימרוד המרד? – את זאת נדע עוד מעט, ממש לפני המרד, – השיב דורי ברצינות עמוקה. – רוקי, בוקי ומיקי ישובים מזה שנה ומכינים את רעיונות המרד: כל לילות החורף שעבר, כל ערבי האביב הבהירים, כל ימי השרב של הקיץ היו כלואים בחדר צר והכינו את הרעיונות. כמשוגעים עבדו יומם ולילה; אולם לא הספיקו להכינם מבעוד מועד: לכן ויתרנו על הרצאות מוקדמות והסברות ארוכות; ויהא עלינו להסתפק היום, לפני פרוץ המרד, בניסוח הסופי והמוגמר. הוא הרגיש שאני משתומם, ומיד נזדרז להסביר.

"رفعت رأسي من فوق مسند المقعد وبصيص من الاهتمام أنار عينيّ. سألت: ضد من هو موجه؟ ضد من سيكون التمرد؟ – هذا ما سنعرفه بعد قليل، بالفعل قبل التمرد، –أجاب دوري بجدية بالغة. روقي، وبوقي، وميكي تفرغوا منذ عام لإعداد أفكار التمرد: كل ليالي الشتاء الماضي، كل ليالي الربيع المنيرة، كل ايام الصيف شديدة الحرارة كانوا يلزمون غرفة ضيقة ويعدون الأفكار. عملوا كالمجانين ليل نهار. ومع هذا لم يلحقوا أن يعدوها في الوقت المناسب: لذا تنازلنا عن محاضرات مبكرة

وايضاحات طويلة، وسيكون علينا الاكتفاء اليوم، قبل اندلاع التمرد، بالصياغة النهائية التي تم الانتهاء منها. شعر بأني مندهش، وعلى الفور أسرع بتوضيح".

يصيغ المؤلف أسئلة المتردد بشكل منطقي فهي أسئلة أساسية، بينما وضع أمامها اجابات عاطفية لا توفر معلومات بقدر ما تعكس رعونة وتهور واندفاع واستباق للنتائج.

– ראה, יקירי. אי אפשר היה לדחות את המרד. אסור היה להחמיץ את זעם העם, ואת הרצון הגדול והכמיהה העצומה למרד שנתעורר פתאום. החורף ממשמש ובא. הדרכים ישתבשו, הגשם יתחיל לרדת, מלווה סופות רעמים, והאנשים יתכנסו בבתיהם. הרגש יתקהה בקור ובטחב. הכל עלול לרדת לטמיון, אין האנשים נוטים למרוד בחורף, כידוע. אין הלב מוכן להסתכן בימות הקרח. ההיגיון שליט יותר, וחמימות הבית שוקלת כל דבר במדוקדק. אין נטייה להיסחף לתנועה המונית, כיוון שהאדישות מתחילה להשתלט. כן, האדישות הגדולה, ההורסת כל מרד. שנה שלמה עבדנו לקראת ימי הסתיו הצוננים הללו, לקראת ענני העצבות הנישאים ברוח, לקראת כימשון העלים הקוראים לדבָר חדש ומעוררים את הגעגועים לקיץ השרבי והמעייף. זאת היא ההזדמנות האחרונה לעשות מעשה לפני בוא החורף.

"أنظر يا عزيزي. لم يكن في الإمكان تأجيل التمرد. محظور أن نفوّت غضب الشعب، والرغبة الكبيرة، والشوق العظيم للتمرد الذي استيقظ فجأة. الشتاء على الأبواب. الطرق ستضطرب، سيبدأ المطر في الهطول مصحوبا بعواصف رعدية، والناس سيتجمعون في منازلهم. الإنفعال سيهدأ بالبرد والعفن الفطري. كل شيء سيضيع هباء، الناس لا تميل للتمرد في الشتاء، كما هو معروف. القلب غير مستعد

للمخاطرة في أيام الجليد. المنطق يسيطر أكثر، ودفء المنزل يزن كل شيء بدقة. لا يوجد ميل للانجرار لحركة جماهيرية عريضة، نظرا لأن اللامبالاه تبدأ في السيطرة. نعم اللامبالاة الكبرى، التي تهدم كل تمرد. لعام كامل عملنا استعدادا لأيام الخريف الباردة تلك، وللسحب الحزينة التي تحملها الرياح، استعدادا لآفة الأوراق التي تدعو لأمر جديد وتثير الأشواق للصيف الساخن والمرهق. هذه هي الفرصة الأخيرة لفعل شيء قبل مجيء الشتاء".

نلاحظ هنا أن المؤلف يصور قادة التمرد وهم يلحون على فكرة أن عامل الوقت ضاغط وبالتالي لا توجد رفاهية إمعان التفكير وإعادة النظر أو مراعاة أبعاد جوانب أخرى قد يكون لها تأثيرها في مسيرة التمرد ونتائجه ، وفي هذا ضغط نفسي أقرب للابتزاز يمارسه قادة التمرد على المتردد في المشاركة والحوار يكشف عدم وضوح الهدف أو حتى الغرض الرئيسي من التمرد أو العنصر المرفوض الذي سيتم التمرد عليه. كذلك يكشف لنا قادة التمرد أنهم يعلمون أن عدوهم الأول هو "المنطق"، والثاني هو "الاتزان"، وعلى هذا يجب اقتناص فرصة حلول وقت مناسب للتهور والجنون.

אתה מדבר בשפה יפה ונמלצת, דורי - אמרתי בכוונה שלא לעניין - מהיכן סיגלת לשון רוממות זו? קוקו חפץ להכותני מרוב זעם. הם היו לוהטים בלהט המרד הקרב ובא, ולא יכלו לסבול את שלוות נפשי הזו. אבל דורי הרגיע אותם ואמר לי חייב אתה לבוא אתנו. אנחנו פרנסי המרד וראשי הקושרים, איננו יכולים להופיע בלי רענו הטוב. - אנחנו גם צריכים את רובה הציד שלך, את ה"טוטו". כי אין לנו בכלל נשק, - אמר שוקי בזעף. - אתם יכולים לקחת אותו, - אמרתי בנדיבות. - איננו יכולים. הרי אין לנו רישיון, - אמר קוקו בקוצר־רוח. אתם פותחים במרד נורא

ואכזרי, - צחקתי, - ושמים לב לקטנות; כגון רשיון לרובה "טוטו". - אתה לא תבין זאת לעולם, - השיב דורי בבוז. - זהו מרד רוחני, זהו מרד נפשי. אין אנו שוברי חוק. אנחנו מורדים כנגד... זאת נדע הערב. אבל אנחנו מורדים! - מרד זה הוא כמעט נגד האלוהים - חזר שוקי - אינך מעריך כמה מסוכן הדבר.

"أنت تتحدث بلغة جميلة وبليغة، يا دوري- قلت عمدا بعيدا عن الموضوع الأساسي- من أين لك بهذه اللغة الراقية؟ أراد كوكو أن يضربني من فرط الغضب. كانوا متحمسين بحماس التمرد المقترب، ولم يستطيعوا احتمال هدوئي النفسي هذا. لكن دوري هدأهم وقال لي يتوجب عليك أن تأتي معنا. نحن زعماء وقادة المتأمرين، لا يمكن أن نظهر بدون صديقنا الطيب. – نحن أيضا نحتاج بندقية الصيد الخاصة بك، "توتو". قال شوقي بعبوس: لأنه ليس معنا أسلحة على الإطلاق. – قلت في كرم: تستطيعون أخذ البندقية. لا نستطيع. ليس معنا ترخيص، قالها كوكو في ضجر.

إنكم تشرعون في تمرد خطر وعنيف –ضحكت– وتتحسبون لأمور تافه مثل رخصة لبندقية "توتو". إنك لن تفهم هذا أبدا. أجاب دوري باحتقار. –إنه تمرد روحاني، إنه تمرد نفسي. لن نخرج على القانون. إننا نتمرد على...هذا ما سنعلمه هذا المساء. لككنا نتمردا! – إن هذا تمردا ضد الله تقريبا. وكرر شوقي: إنك لا تُقدر إلى أي مدى الأمر خطير".

يمكن أن نلحظ في قيادات تمرد رفضها للمجاملات أو الاعتذار الرقيق أو محاولات الأنصار المحتملين أو من يطلبون منهم التأييد منح النفس فرصة للتريث والتروى كما أنهم يقابلون هذا التردد بعنف متكرر أو تهديد باستخدامه كعاقب فوري، مع رغبة في نفس الوقت في توريط المتردد في أعمال عنف وجرائم دامية بدلا من أن يتصدروا هم المشهد ويتحملوا هذا الذنب أو هذه المخاطرة. المؤلف ركز على التناقض بتكراره عبارة "خطر وعنيف"، ووضعها أمام أمور تافهة مثل الإصرار

على حمل بندقية صيد مرخصة! ووضع الجدية أمام الفشل في تحديد الهدف من التمرد، بل والشخص أو الجهة التي سيتم التمرد عليها.

קמתי ממקומי ואט אט ניגשתי לארון הקיר הגדול, הוצאתי מתוכו את רובה ה"טוטו" הקטן שלי. במדף העליון היתה קופסה כחולה של כדורים. הנחתיה בכיסי. בדקתי בנרתיק התעודות, וראיתי שהרשיון חבוי בו כנייר קטן וממורט. הם עקבו אחר כל תנועותי במתיחות מגוחכת. יצאתי מחדר האורחים ועברתי ליד בני, שהכין את שיעוריו ותוך כדי הליכה העברתי ידי על שערו. הם הלכו דוממים אחרי. עברתי דרך המטבח הלבן והבטתי אל אשתי המכינה את ארוחת הערב. היא נשאה אלי מבט יגע וחפוז ואחר שבה לעבודתה. דחפתי את דלת הרשת והחזקתי בה בידי, עד שיצאו שלושתם ואחר הפטרתי שלום רפה, ויצאתי אל העיר המורדת.

"قمت من مكاني واقتربت ببطء لدولاب كبير مثبت في الحائط، أخرجت من داخله البندقية ال"توتو" الصغيرة الخاصة بي. في الرف العلوي كانت توجد علبة زرقاء تحتوى على طلقات. وضعتها في جيبي. فحصت جراب البلاستيك المخصص للشهادات، ورأيت أن الرخصة مخفيه فيه كورقة مصقولة. تابعوا كل حركاتي بتوتر مثير للسخرية. خرجت من غرفة الضيوف ومررت بجوار ابني، الذي كان يعد دروسه، وخلال سيري مرّرت يدي على شعره. بينما ساروا هم في صمت خلفي. انتقلت من خلال المطبخ الأبيض ونظرت لزوجتي التي كانت تعد وجبة العشاء. القت علي نظرة متعبة وسريعة ثم عادت لعملها. دفعت باب السلك وامسكت به بيدي حتى يخرج ثلاثتهم وبعد ذلك تمتمت بالسلام في وهن، وخرجت إلى المدينة المتمردة".

جعل المؤلف الشخصية المحورية في القصة تسير نحو المهمة الموكولة إليها وكأنه يسير وهو نائم بلا حماس وبلا وعي. وهذا يدل على تنفير للقارىء من وضعية الانجراف مع المتمردين، وأدواته في هذا جعل المتردد يسير في النهاية بالضبط في السيناريو المعد له ..حتى بعد أن علم بأن التمرد بلا هدف واضح. فنجده يصور الراوي (الشخصية المحورية) في هيئة غير المقتنع وغير المتحمس لفكرة التمرد، حيث حاول التهرب والتملص من المشاركة، ثم نجده وقد سار في النهاية كالنائم بفتور ومعه البندقية وسط توتر مثير للسخرية من المتمردين الثلاثة، وفتور من الابن والزوجة، مع مقابلة بين السلام الذي وجهه للبيت، وبين التمرد الذي خطط له عدد من سكان المدينة وقرر أن يشارك فيه.

רחבת בית הנבחרים היתה הומה מאדם. לא היה אדם שמנע עצמו מלהשתתף במרד. האנשים היו צמודים זה לזה, מנסים להצטמצם בשטח הרחבה. הם עמדו בסבלנות במקומם, בדממה כבדה והמתינו, החנויות היו סגורות כולן. שאר רחובות הבירה היו שוממים, שעת פרוץ המרד קרבה ובאה, והערב גם הוא לא היה רחוק.

"كانت ساحة البرلمان مكتظة بالبشر. لم يتغيب أحد عن المشاركة في التمرد. كان الناس ملتصقين ببعضهم البعض، يحاولون الانضغاط في منطقة الساحة. وقفوا في صبر في مكانهم، في صمت ثقيل وانتظروا، كانت كل المحلات مغلقة. بقية شوارع المدينة كانت خاوية، ساعة اندلاع التمرد أصبحت وشيكة، ولم يكن المساء أيضا ببعيد".

פילסנו לנו דרך בין הקהל הדומם. ניכר היה, שהכל מכירים בדורי וחבריו, שהם ראשי המרד, ועל כן היו מפנים להם מקום כבוד. אט אט עלינו במדרגות בית־הנבחרים, מדרגות רחבות

ונמוכות עשויות שיש. הקהל היה עוקב אחרינו בעיניים שקטות, וכולם תולים עיניהם במיוחד בדמותו הגבוהה, עוטה־השחורים, של דורי יפה־התואר. אני נעצרתי כשתי מדרגות למטה מהחבורה. השענתי את רובה ה"טוטו" אל מעקה המדרגות, והצבתי רגל על רגל. מצפים היינו לאידיאולוגים שעתידים היו להגיע בכל רגע. אבל הציפייה הממושכת החלה להכביד עלינו ועל הקהל, שעמד בשקט ברחבה. קוקו כוסס ציפורניו ומילמל בעצבנות.

"شققنا طريقا بين الجمهور الصامت. كان واضحا أن الجميع يعرفون دوري وزملاءه، وأنهم قادة التمرد، ولذا كانوا يخلون لهم مكانا متصدرا. ببطيء صعدنا درجات سلم البرلمان، درجات واسعة ومنخفضة مصنوعة من الرخام. كان الجمهور يتابعنا بأعين صامتة، والجميع يعلقون أعينهم بشكل خاص على دوري الوسيم بجسده الطويل، مرتدي السواد. توقفت قبل درجتين من المجموعة. سندت بندقية ال"توتو" على درابزين السلم، ووضعت ساقا فوق ساق. كنا ننتظر المنظرين الأيديولوجيين الذين كان من المتوقع أن يصلوا في أي لحظة. لكن الانتظار المستمر بدأ يشكل ثقلا علينا وعلى الجمهور، الذي وقف بهدوء في الساحة. كوكو كان يقضم أظافره ويتمتم بعصبية".

صور المؤلف الجمهور هنا وكأنه مجموعة من التابعين "صامت"، يعلقون الآمال على القادة، وفي نفس الوقت يجلونهم ويمنحونهم مكان الصدارة والقيادة، مع ملاحظة أن القيادة أيضا لها بناء هرمي داخلي من الناحية التنظيمية، وأن "البندقية" كرمز للعنف والردع حاضرة بقوة في المشهد.

– החמורים האלה יכשילו את כל המרד. אידיאולוגיה קטנה היתה מספקת אותנו. דורי ושוקי לא ענו, אלא רק חיפשו בעיניהם

את האידיאולוגים. פתע נראו שלוש דמויות יוצאות מרחוב צדדי ורצות במהירות בכיוון אלינו. קוקו קפץ במקומו וקרא. חי אלוהים, אלה האידיאולוגים! הם באים! השלושה רצו לעברנו ועיני כל הקהל צופות בהם. ניכר היה, שרצו כבר מרחק רב, שכן ריצתם היתה כבדה מאוד. אחד מהם היה מפגר כל הזמן, ומפעם לפעם היה עובר להליכה. קוקו ירד כמה מדרגות והחל לצעוק.

"هؤلاء الحمير سيفشلون التمرد كله. أيديولوجيا صغيرة كانت ستكفينا. دوري وشوقي لم يجيبا، لكن فقط بحثوا بأعينهم عن المنظرين. فجأة بدت ثلاثة أشباح تخرج من شارع جانبي وتركض بسرعة في اتجاهنا. قفز كوكو في مكانه ونادي: اقسم بالله، هؤلاء هم المُنظّرون! هم قادمون! ركض الثلاثة صوبنا وأعين الجمهور كله تتطلع إليهم. ظهر أنهم ركضوا بالفعل مسافة طويلة، لأن ركضهم كان بطيئا للغاية. أحدهم كان متخلفا طوال الوقت، ومن أونة لأخرى كان يتحول للمشي، هبط كوكو عدة درجات وبدأ يصيح".

صور المؤلف قادة التمرد منذ البداية وقد بدت بينهم خلافات داخلية، ووجهات نظر متباينة، وتبادل للاتهامات، تمهيدا لإلقاء تبعة الفشل ومسئوليته على الآخرين.. الذين ضيعوا الوقت أو حرصوا على الاسهاب في خطة عمل وبيان تنظيري يحدد الأهداف والرؤى لما هو أت كان يمكن جعله مختصرا.

– מהרו רחימאים, מהרו! מה לכם משתהים כל־כך? כבר אפשר היה להבחין בקלסתר פניהם. שלושתם הרכיבו משקפיים שחורי־מסגרת. הראשון היה מנפנף מפעם לפעם בניירות שבידו לרמז, שרעיונות המרד הוכנו כהלכה. נושמים ומתנשפים הגיעו למדרגות. והקהל מפנה להם דרך ברוב כבוד. עוד הם עולים במדרגות ושוקי צעק לעומתם מלמעלה: מי הוא שנגדו מכוון

המרד? דבר, רוקה! רוקה, שעלה ראשון והניירות הרבים בידיו, נעצר והחל מפשפש בהם, ושני חבריו עמדו מאחוריו. לפתע מצא את הפיסקה, וענה בצעקה: - אנחנו יוצאים נגד העריצות, הדיקטטורה, עושק הזכויות, הניצול והרשע. פני דורי לבשו ארשת מורת רוח. המיית אכזבה נשמעה גם מההמון .

"أسرعوا يرحمكم الله، أسرعوا! لماذا تتلكأون بهذا الشكل؟ أصبح ممكنا تمييز ملامح وجوههم. الثلاثة يضعون نظارات ذات أطر سوداء. كان الأول يلوح من آن لآخر بأوراق في يده كإشارة على أن أفكار التمرد تم إعدادها كما ينبغي".

وفي هذا استمرار لكيل الاتهامات لزملاء (هذه المرة الاتهام هو اللا مبالاة والاستهتار) الأمر الذي من شأنه أن يشق الصف أو يمهد الطريق لاستفزاز متبادل.

- דברים אלו נדושים וידועים, - התריס דורי כנגדם. - הרי לא ייתכן, שרק זה העליתם בידכם לאחר שנה תמימה של עמל. - אנחנו התחלנו הכל מבראשית, - התנצל רוקה הנבוך. - לא הסתמכנו על תורות אחרות. נאלצו להגיע למושגי היסוד בכוחות עצמנו. נצרכנו לזמן רב לבירור המושגים והמונחים היסודיים. אף שהגענו למסקנות נדושות, הרי בכוחות עצמנו הגענו לכך. - אין אלו מליצות פורחות, דורי, - החזיק מיקי אחריו. - אלה דברי אמת שהרבה לילות דנו ועסקנו בהם.

"-تلك الأقوال اكليليشيهات ومعروفة، اعترض دوري عليهم. -إنه لا يعقل، أن هذا فقط ما توصلتم له بعد سنة من العمل. - لقد بدأنا كل شيء من البداية، - اعتذر روقا المضطرب. -لم نستند على تعاليم أخرى. اضطروا للوصول للتعبيرات الأساسية بقوتهم الذاتية".

"احتجنا لوقت طويل لاستيضاح التعبيرات والمصطلحات الأساسية. على الرغم من أننا توصلنا لخلاصات مبتذلة، فقد وصلنا لها بقوتنا الذاتية. دعم ميكي قائلا ليست تلك بلاغة فارغة، دوري، – تلك أقوال حقيقية ناقشنا واشتغلنا عليها".

رغم أن المنتج النهائي الذي سيرتكز عليه التمرد بات واضحا للجميع أنه غير مقنع نظرا لضيق الوقت وقلة الخبرة فإن التمرد يصمم على الانطلاق والانفجار دون هدف. يوجد في النص هنا مبالغة في تسفيه قادة التمرد ومن يسيرون خلفهم.

אבל אין בזה קסם, אין בזה מקוריות. הקהל לא ילך בעיניים עיוורות אחר סיסמאות נדושות אלה, נצטווח דורי, שמעולם לא ראיתיו יוצא כך מגדרו. כאן קפץ לפתע השלישי, בחור צנום וקטן, דומה גם הצעיר בחבורת הקושרים. הוא זקף אצבעו מעשה דרדק וקרא בקולו הדק. דורי, תן לי לדבר. – מה יש בוקי? – שאל דורי זועף. – לי יש גירסה אחרת, גירסה מיוחדת במינה. גירסה ב' קראנו לה. האם אתה מוכן לשמוע? – טוב, אמור כבר. בוקי הוציא מכיס מעילו פתק קרוע והכריז בהתרגשות: אנו נלחמים כנגד המקובל, כנגד הקטנוניות והקטנות, ולמען האצילות שבמקוריות. מיד גחן קוקו אל חבריו ולחש – זה מצלצל נאה. זה מצלצל יפה. חייבים להחליט במהירות. דורי הירהר רגע קט, ואחר החליט: – טוב, נקבל את נוסח ב'.

"لكن ليس في هذا سحر، ليس في هذا ابداع. لن يسير الجمهور كفيف العينين وراء تلك الشعارات المبتذلة، صرخ دوري، الذي لم اره مطلقا خارجا عن شعوره. هنا قفز فجأة الثالث، فتى رفيع وصغير، يبدو ايضا أنه الأصغر بين المخططين. رفع أصبعه كما يفعل المبتديء ونادي بصوت رقيق. دوري اسمح لي بالحديث– ماذا لديك يا بوكي؟ – سأل دوري بغضب. –لدي سيناريو آخر، سيناريو فريد من نوعه.

سيناريو باء كما اطلقنا عليه. هل أنت مستعد للانصات؟ – طيب، ابدأ وقل. أخرج بوقي من جيب معطفه قطعة ورق ممزقة وأعلن بحماس: إننا نحارب ضد المعتاد، ضد التفاهة والضآلة، ومن أجل نبل الابتكار. على الفور انحنى كوكو نحو زملائه وهمس –هذا يترك أثرا طيبا. هذا يترك أثرا طيبا. علينا أن نقرر بسرعة. تمتم دوري بسرعة خاطفة، وبعد ذلك قرر: – جيد، نوافق على السيناريو باء".

يسعى المؤلف هنا لإثارة دهشة المتلقي من سلوك نخبة التحرك وقادته فهم في حالة ارتباك وتسرع، وحتى المتزن غبر المنفعل خرج عن شعوره حينما اكتشف خواء من اعتمدوا عليهم في التنظير، وقد اتسق هذا التوجه مع رمزية الاستعانة بورقة ممزقة قرأ منها عبارة مطاطة أقرها الجميع من حوله على الفور دون مناقشة(!)

והמרד יצא לרחובות.

המרד יצא בהפגנת עם עצומה לרחובות. כנהר גדול, יחיד בזרמו ובשטפו, צעדו המורדים ברחוב. ראשונים הלכנו אנחנו, בשורה חזיתית שתפסה את כל רוחבו של הכביש, והעם היה זורם בשקט אחרינו. כל האנשים היו סדורים בשורות ארוכות. מפעם לפעם היתה פורצת שירה מאורגנת. השירים היו בדרך־כלל שירי מולדת, או שירי אהבה. לפעמים היו נזרקות קריאות והאנשים נענים להן כאחת. ההליכה היתה איטית למדי, ורגועה באור הערב. הלכנו אל הרחובות הריקים שבבירה, לפנינו לא נראה אדם, ומוזר היה לראות את הרחובות השוממים, שכאילו נתרחבו קמעה, את החנויות הסגורות ואת הבתים המוגפים. שלווה עמוקה שרתה לפנינו, בניגוד לרחש העצור והמלא של רבבות האנשים מאחרינו. אי־פה אי־שם נראו שוטרים עומדים על משמרתם

בקרן רחוב. הם היו מחייכים באהדה, ולפעמים אף מצדיעים לנו דרך כבוד.

وخرج التمرد للشوارع

"خرج التمرد في مظاهرة شعبية هائلة للشوارع. سار المتمردون في الشارع كنهر عظيم، موحد في تدفقه وفيضانه. كنا نسير في المقدمة، في صف مواجهة احتل كل عرض الطريق، وكان الشعب يتدفق في صمت خلفنا. كل الناس كانوا منظمين في صفوف طويلة. من آن لآخر كانت تنطلق قصيدة منظمة، كانت أغلب الأغاني أغاني للوطن، أو أغاني حب. أحيانا كان يتم القاء نداءات والناس تستجيب لها بشكل موحد. كان السير بطيئا للغاية، وهاديء في ضوء المساء. سرنا إلى الشوارع الخالية في العاصمة، لم نر أي شخص، وكان غريبا أن نرى الشوارع خاوية، كما لو كانت اتسعت قليلا، والمحال المغلقة والمنازل المغلقة. كان الهدوء العميق ينتشر أمامنا، على عكس الهمس المكتوم والكامل، لعشرات الآلاف من الاشخاص خلفنا. هنا أو هناك ظهر رجال شرطة واقفين في خدمتهم على ناصية شارع. كانوا يبتسمون في تعاطف، وأحيانا يؤدون التحية العسكرية كنوع من التقدير".

نلاحظ هنا أن نفس هذا المشهد حدث في مصر بنفس الصورة في ثورة ٣٠ يونيو مما يجعل احتمالية أن يكون الكاتب قد أضاف هذه السطور عند إعادة النشر قائمة بالفعل تأثرا بأحداث الثورة المصرية. وكأن الرسالة المراد توصيلها هو رضا الجيش والشرطة وموافقة عناصره وقياداته على التمرد الشعبي. مع الأخذ في الاعتبار مهاجمة وسائل الإعلام الإسرائيلية لثورة ٣٠ يونيو محاولة تشويهها، ووصمها بانها مجرد انقلاب عسكري، وليست ثورة شعبية، ومن هنا قد تكون قصة تمرد أو توقيت إعادة نشرها والربط في التقديم بينها وبين الثورات العربية "الفوضوية" من وجهة نظر المؤلف محطة من محطات التشويه والعداء الإسرائيلي المجند ضد ثورتي ٢٥ يناير و٣٠ يونيو[٥٤] وتشكيل وجهة نظر لدى الإسرائيليين معادية ورافضة أو على

الأقل مرتابة من هذا التحول في مصر والدول العربية، تمهيدا لرفض تكراره في إسرائيل، ومحاولة الاستعداد لمواجهة تبعاته وانعكاساته على السياسة الخارجية لمصر، وغياب الحليف عن مشهد العلاقات المصرية الإسرائيلية.

ההליכה הממושכת, ללא תכלית מסתמנת, עתידה היתה בוודאי לייבש את המרד, אלא שלפתע עצר קוקו את כל ההפגנה בקוראו. – עימדו, חברים! יש כאן קיוסק פתוח – הוא הצביע על סוכת קיוסק דלה, שנסמכה לחומה נמוכה של בית־ספר, קיוסק עלוב, בנוי קרשים צהובים ומכוסה שלטים דהים. קרש גדול, ששימש סככה לקונים, היה נטוי בחזית הקיוסק. מופלא הדבר כיצד הצליח קוקו להבחין שהוא פתוח, כל־כך היתה רעועה דלתו ומתמוטטת.

"السير المستمر بلا غرض ظاهر، من شأنه أن يجفف بالتأكيد التمرد، لكن فجأة أوقف كوكو المظاهرة كلها بصيحته. –قفوا، يا زملاء ! يوجد هنا كشك مفتوح – أشار إلى مظلة كشك فقير، ارتكزت على سور منخفض لمدرسة، كشك حقير، مبنى من ألواح خشبية صفراء ومغطى بلوحات تلاشت ألوانها. وكان يوجد لوح خشبي كبير مائل في واجهة الكشك، يستخدم كمظلة للمشترين. من المستغرب أن كوكو لاحظ أنه مفتوح، فقد كان بابه سيئا للغاية ومتفككا".

הוא רץ אל הקיוסק, הפיל בבעיטת רגל את הדלת, התבונן פנימה ואחר צעק: – יש כאן אדם שרוצה לספסר בדמנו.

"جرى إلى الكشك، اسقط الباب بركلة، تطلع للداخل ثم صاح: –يوجد هنا شخص يريد أن يتاجر بدمائنا".

يلح المؤلف هنا على الصاق تهمة التسرع وغياب العدالة والصاق التهم المعدة سلفا بغير المنتمين للتمرد، مما يعكس رغبته في أن يقنع القراء أن هذه الجماعات المتمردة تمثل خطرا على الجميع فقد يتصادف أن يتعرض أي شخص لنفس الاتهام.

אף שהמלים "לספסר בדמנו" היו מגוחכות במקצת, שהרי הכל היה שליו וחסר־אימה. הנה נתלווה למלים אלו הוד מסוים. קוקו המשיך לצעוק: - צא, צא איש־הדמים!

"على الرغم من أن عبارة "يتاجر بدمائنا" كانت مثيرة للسخرية قليلا، لأن كل شيء كان هادئا وغير مخيف. فقد صاحب تلك العبارة صدى معين. استمر كوكو يصرخ: اخرج، اخرج يا رجل الدماء!"

"اخرج يا رجل الدماء"°°. والمقصود سباب كان يوجهه أحد الاشخاص لداود.. والتشبيه مفاده ادانه التعجل في اصدار الاحكام، وضرورة التريث في ردود الافعال.

אחר שניות מועטות יצא איש קטן ועמד בפתח ומראהו שליו ביותר.

"بعد ثوانٍ خرج رجل ضيئل الحجم ووقف في المدخل ومظهره هاديء للغاية".

يعبر التأكيد من قبل المؤلف على سلمية وهدوء الرجل -رغم كيل السباب والاتهامات له- عن رغبة يهوشواع في توصيل رسالة للقاريء مفادها أن المتمردين يخترعون لأنفسهم خطر يتجمعون لمجابهته في حين أن الرجل لا يحمل أي سلاح وبناؤه العضلي ضعيف، وهو كذلك وحيد في مواجهة حشود..وهو ما تكرر في الثورة المصرية حيث انتشرت إشاعات كثيرة بين اللجان الشعبية التي تكونت لحماية المنازل من ناحية ومداخل ميدان التحرير من ناحية أخرى عن هجمات للبلطجية المسلحين تبين أن أغلبها تحذيرات مبالغ فيها هدفها استنهاض الهمم ومواجهة الفتور المحتمل بتعظيم الدور الذي يقوم به كل عضو مشارك في الثورة.

היה זה אחד האנשים המוזרים שראיתי מעודי. עורו היה כהה ושעיר מאוד. שערות ראשו השחורות סבוכות ופרועות, אם כי שביל קפדני חצה אותן במרכזן. גביניו התלכדו בסערה מעל עיניו, ודבלולי זקן נחתמו בלחייו. כל פרצופו גולף ונחתך בתנופה

גסה, תווי פנים שעוצבו רק לצורך תוכנית ראשונה, אם כי ביד אמן. חוטמו הישר היה ללא עיטור או עקימה נוספת, אוזניו היו משורטטות בדייקנות, אם כי רק בקווים עיקריים. מעיניו הבולטות הזדקרו ריסים יחידים. צבע עיניו היה ממין החום העכור ביותר, נמוך קומה היה האיש, אולם לא שמן, לבוש בצורה משונה וסינר מלוכלך וארוך תלוי עליו. מתחתיו נראו רגליו השעירות, שהיו נתונות במכנסיים קצרים. אנו לא הבאנו עליו התרגשות, להפך, שלוות־רוחו היתה מופגנת לעיני־כל. הוא הסתכל בהמונים כשהוא מאהיל בכפו על עיניו מחמת קרניה העזות של שמש ערביים, שהיתה מסתמנת בפאתי הרחוב.

"كان أحد أغرب الأشخاص الذين رأيتهم في حياتي. كان جلده داكنا ويغطيه شعر كثيف للغاية. شعر رأسه كان أسود اللون ومتشابكا بدون تصفيف، باستثناء سبيل دقيق قسمه لقسمين. حاجباه انعقدا كعاصفة فوق عينيه، وبقايا لحية في نهاية وجنتيه. وجهه كله منحوت ومقطوع بتقوس فظ، ملامح وجه تم تصميمها فقط من أجل برنامج أول، ولو بيد فنان. كان أنفه مستقيما بدون زخرفة أو خطوط إضافية، وكانت أذناه مسحوبة بعناية، وإن كانت بخطوط أساسية فقط. من عينيه الجاحظتين برزت رموش مدببة. وكان لون عينيه بني عكر للغاية، كان الرجل قصير القامة، لكنه غير ممتليء، يرتدي ملابسه بطريقة غريبة و(مريلة) قذرة وطويلة معلقة عليه. من تحتها بدت قدميه التي يغطيها الشعر، تخرجان من شورت. لم نجعله ينفعل على العكس، كان هدوئه النفسي باديا أمام الجميع. نظر للجماهير وهو يضع كفه فوق عينيه لحمايتها من أشعة شمس الغروب القوية، والبادية من نهاية الشارع".

דורי קרא, מעשה מנהיג: הביאו אותו אלי!

"صاح دوري، كفعل قائد: احضروه إليّ!"

لا توجد هنا حالة حوار أو مشورة بين القائد ومساعديه أو جمهوره فقد قرر منذ اللحظة الأولى أن يأمر معاونيه بإحضار رجل الكشك لكي يبت في أمره ويقرر أسلوب التعامل معه، كطاريء واجه الخطة الأساسية ويجب التعامل معه. وهو ينم في الوقت نفسه عن حالة من العدوانية تتملك هذا القائد الشاب..حيث يتعامل مع الرجل وكأنه فريسة.

אותו רגע נפנה האיש אלינו ומדד את דורי במבטו שעה קלה, עד שכולנו הרגשנו עצמנו במקצת שלא בנוח, דורי התבלבל, שכח את פקודתו ושאל בתמיהה. – מה יש? מה אתה מסתכל בי? האיש הקטן המשיך למדוד את דורי במבטו, אחר פסע כמה פסיעות קטנות וקפצניות, ניגש אל דורי ועמד דומם לידו.

"في هذه اللحظة توجه الرجل إلينا، وتفحص دوري بنظره لفترة وجيزة، حتى شعرنا جميعا بعدم الارتياح، اضطرب دوري ، نسي أمره وسأل في تعجب. ماذا تريد؟ لماذا تنظر إليّ؟ استمر الرجل الضئيل في تفحص دوري بنظراته، وبعد عدة خطوات صغيرة كالقفزات، اقترب من دوري ووقف صامتا بجواره".

يشغل بال المؤلف على ما يبدو تشويه قائد التمرد لذا يقدمه لنا وكأنه يقلد القادة، لكنه على المحك يصدر الأمر وينسى فحواه، ويتلعثم عند المواجهة! وهذه ليست من سمات القائد الحقيقي الذي من المفترض أن يتعامل بصلابة وحكمة عند الأزمات.

– לא ידעת שהיום מתחולל מרד גדול, ואסור לפתוח את החנויות? שאל דורי ונעץ מבט עמוק וארוך בעיניו השחורות והבוערות. – ידעתי – הדגיש הקטן שקטות, בקול עבה ומשונה.

אם כן, מדוע לא סגרת את חנותך? רצית להרוויח כסף מצימאון האנשים הנלחמים על הבריקאדות? שוב היה צליל מגוחך למלה בריקאדה. אם כי נשאר בה הצליל האצילי־היסטורי.

"-ألم تعرف أن في هذا اليوم سيحدث تمرد كبير، ومن المحظور فتح المحال؟ سأل دوري وصوب إليه نظرة عميقة وطويلة بعينيه السوداوتين والمتقدتين. — علمت. أكد الصغير الصمت بصوت عميق وغريب.

طالما أن الأمر هكذا، لماذا لم تغلق محلك؟ أردت أن تربح مالا من عطش الناس الذين يقاتلون من اجل المتراس؟ مجددا كان لكلمة المتراس جرس مثير للسخرية. وإن كان بقى فيها الجرس النبيل التاريخي".

إن روح بريكادا (متراس) وهي أغنية ثورية بولندية تمت ترجمتها للعبرية..وشاعت في صفوف الحركات والأحزاب اليسارية وعلى رأسها هشومير هتساعير (الحارس الفتي) وتحولت لفيلم عالمي مؤخرا، تسربت بوعي للقصة.

- לא - ענה האיש וצימצם עיניו, כדי לשוות לדיבורו אופי תקיף, - אני אדיש למרד. אין לי עניין בו בכלל. אני מתנגד עקרונית לכל מרד.

"-لا — أجاب الرجل وضيق عينيه، حتى يضيف لكلامه طابعا هجوميا، — أنا غير مكترث بالتمرد. لا يوجد به ما يجذب انتباهي بالمرة. أنا معترض من حيث المبدأ على أي تمرد".

הוא התבונן סביבו בקורת־רוח מרובה, וחפץ לראות מה רושם השאירו דבריו.

"تطلع لما حوله بهدوء نفسي زائد بالغ، وأراد أن يرى الانطباع على ما قاله".

- אדיש למרד?! קראנו כולנו, וקוקו הוסיף: - הרי זה הדבר האיום ביותר. - יכולים אתם לערוך לי משפט־שדה, - הציע האיש בזהירות, כשהוא בוחן איך מתקבלת הצעתו.

"-أنت غير مكترث بالتمرد؟! صحنا كلنا، وأضاف كوكو: إن هذا هو أخطر شيء. — تستطيعون أن تحاكموني محاكمة ميدانية، — اقترح الرجل في حذر، وهو يتفحص كيف سيتم استقبال اقتراحه".

רגע היינו נדהמים, אלא שבוקי אמר במהירות לדורי. - דורי חביבי, זה רעיון גדול, בכל מרד היו בתי־דין של רחוב, שהיו מוציאים להורג אנשים המתנגדים למרד.

"للحظة كنا مندهشين، لكن بوكي قال بسرعة لدوري. —دوري حبيبي، هذه فكرة عظيمة، في كل تمرد كانت توجد محاكمات شوارع، كانت تعدم اشخاصا يعارضون التمرد".

نلاحظ هنا استخفافا بالعقليات المتحكمة في الجماهير فقد راقت لهم فكرة محاكمات الشوارع مع ارتباطها باعدام المعارضين، وكأن الحكم قد صدر مقدما بأقصى عقوبة..وهذا يفصح عن أن المؤلف يرى التمرد عادة تغيب عنه العدالة والتعقل..ويميل للدموية، وبالتالي يقوم بالتحذير منه.

- אבל הוא לא מתנגד אלא רק אדיש למרד, - טען דורי. - זה גרוע יותר, - השיב בוקי, - ובכלל, מתח המרד הולך ורפה, המשפט יהווה נקודת שיא.

"– لكنه ليس معارضا إنه فقط غير مكترث بالتمرد، – قال دوري. — هذا أسوأ، – أجاب بوكي، —وبشكل عام، جهد التمرد بدأ يضعف، المحاكمة ستكون بمثابة نقطة ذروة".

في هذا تأكيد جديد على وصم المؤلف للمتمردين بنقيصة القرارات المتسرعة والانتهازية، فلمجرد أن التمرد بدأ يضعف ويفتر حماس الناس يتم اختيار قضية للاستهلاك المحلي..تشغل الجماهير وتقدم لهم انجازا وهميا..حتى وإن دفع ثمنه أبرياء يتم الزج بهم بلا طائل في هذه اللعبة، وفي المقابل يتم التاكيد على أن غير المكترث خطر على التحرك الثوري خاصة وأن بين المشاركين من هم مثله مترددون وقد ينقلبون على الحراك بأكمله ويشقون الصفوف.

مواقف المؤلف الشخصية من حرب لبنان ومن الذات الإلهية تتسم بنفس التسرع ونفس الانتهازية والتخبط أيضا، مما ينعكس بشكل مباشر على متن العمل الأدبي هنا ففي حوار أدلى له لملحق صحيفة يديعوت أحرونوت قال"صرخت يا رب. لست متدينا. أنا ملحد حتى، لكن في اللحظة الصعبة اتوجه إليه"[٥٦].

وفي موضع آخر قال عن غزو لبنان عام ١٩٨٢: "رأيي لا يزال أن الحرب مبررة من الناحية الأخلاقية" رغم أنه هو ذاته طلب قبل نهاية الحرب بأسبوع من الأديبين عاموس عوز، ودافيد جروسمان التضامن معه في بيان يطالب بإنهاء الحرب[٥٧]، نفس التخبط يعاني منه جروسمان فمن خلال مقال له عن شمشون تبين أنه يجسد العلاقة السلبية بين شمشون ووالديه، من ناحية ومن ناحية اخرى اعترف بأن "مبدأ القوة تحول إلى قيمة لا تضاهيها قيمة[٥٨].

פני דורי נתמלאו עניין חדש, והוא הכריז חגיגית בפני האיש הקטן: - אנחנו מתעתדים להעמידך בפני בית־דין של המרד. האיש זהר כולו בעליצות גדולה. הוא ניגש אל דורי, התרומם על קצות בעליו המרופטות ולחש: - מבקש אני להפוך לדמות, לאישיות במרד הזה, המשפט הזה יעלה אותי לכותרות הראשיות, ואילו אתכם ישרת כראוי. דורי גחן אליו ולחש גם הוא: - אבל קרוב לוודאי שהמשפט יסתיים בהוצאתך להורג. האיש הקטן היה נדהם לרגע, הירהר מעט וסיכם: - הרי גם בכך ישנה גדלות מסוימת, הלא כך?

" امتلأ وجه دوري اهتماما بالموضوع الجديد، وأعلن بشكل احتفالي أمام الرجل الضئيل: –نعتزم محاكمتك أمام محكمة التمرد. أشرق وجه الرجل وبدى عليه سرور كبير. واقترب من دوري، وشب على أطراف حذاءه البالية وهمس: –أنا أريد أن أصبح خيال، شخصية في هذا التمرد،هذه المحاكمة ستضعني في صدارة عناوين

الصحف، في حين أن هذا بالنسبة لكم سيخدم كما ينبغي. دوري انحنى وهمس بدوره: -لكن من شبه المؤكد أن المحاكمة ستنتهي بإعدامك. اندهش الرجل الضئيل للحظة، وفكر قليلا وخلص إلى قناعة: -أليس في هذا أيضا عظمة معينة، أليس كذلك؟"

هنا المؤلف يبين لنا أن الضحايا هم في الواقع جزء من اللعبة ويريدون أن يحظوا بمكسب شخصي حتى ولو كان غير منطقي بالنسبة للكثيرين..وكأن الأمر برمته باعث للملل واصطناعي..لذا تم الاتفاق على هذا بهمس بين "المتهم" و"القاض" الذي يؤدي في الوقت نفسه دور "الزعيم السياسي" و"الجلاد"! في حين أن حقيقة الأمر خافية على الجماهير.

דורי קרא: הכינו את מושב בית דין־הרחוב. ישיבה מס' 1, תיק מהפכני מס' 1 כנגד הקיוסקאי.

"نادي دوري: أعدوا مقر محكمة الشارع. الجلسة الأولى، القضية الثورية رقم واحد، ضد رجل الكشك".

للمرة الأولى يتحدث المؤلف عن التمرد أو أحد فعالياته واجراءاته على أنه عمل ثوري. ويبدو أن هذا يوضح أن الدلالة الكلية للنص موجهة للعمل الثوري أيا كانت سماته، وليس التمرد المسلح المحدود فقط..وإن كانت ملامح الثورية متجلية في القضية لأن قرار تشكيلها وتوجيه اتهام وإصدار حكما قد يصل للإعدام في وقت وجيز هو أمر من شأنه أن يغير الأحوال بشكل صادم بسرعة.

ארבעה אנשים התפרצו אל הקיוסק הנוטה לנפול, הוציאו משם שולחן רעוע וארגזים אחדים. אחר פירקו כמה קרשים מן המבנה עצמו והתקינו כעין במה קטנה לנאשם. את שולחן השופטים הציבו באמצע הכביש. תוך דקות ספורות היה הקיוסק הרוס כולו ודלות מראהו הוחרפה כשנחשף פנימו העלוב. הסחורה שכללה כמה קופסאות של דברי מתיקה וארגז בקבוקי גזוז ישנים,

הועברה אל הקהל וחולקה בשקט מופתי. בקבוקי הגזוז האחרונים הועמדו על שולחן השופטים.

"اقتحم أربعة أشخاص الكشك الذي كان على وشك الانهيار، أخرجوا من هناك منضدة متهاكة، وعدة صناديق. بعد ذلك فككوا عدة ألواح خشبية من المبنى ذاته وثبتوها على هيئة منصة صغيرة للمتهم. ووضعوا منضدة القضاة في وسط الطريق. خلال بضعة دقائق كان الكشك مهدم بشكل تام وظهر فقره أكثر عندما بدا داخله البائس. البضاعة التي شملت عدة صناديق حلويات وصندوق زجاجات مياه غازية قديمة، تم نقلها إلى الجمهور وتم توزيعها في هدوء نموذجي. آخر زجاجات مياه غازية تم وضعها على منضدة القضاة".

من السمات التي يلصقها المؤلف بالثورة سمة الاستيلاء على ممتلكات الغير دون سند ودون اعتراض من الجماهير "الثورية" أيضا، وكل المشاركين فيها ..مما يمثل ازدواج معايير صادم لكونه يتنافي مع العدالة ومع من خولوا بتطبيق العدل والحكم والفصل في قضايا الأمة والعباد، وهنا يحذر المؤلف من أن تتحول هذه المعايير لعقيدة شعبية تحتزى مما يجعل المجتمع نفسه ينهار في وقت وجيز.

وفي وقت نفسه المتمردون الثائرون وفقا ليهوشواع لم يقدموا بديلا وإنما استخدموا مفردات الواقع، حين قرروا تنظيم محاكمة، فقد جهزوا مفردات المحكمة من الكشك. وعلى هذا يصور المؤلف التمرد على انه مجرد عملية انفعالية، لم تبني من جديد وليس له أساس مستقل، ولم يضف شيئا يستفيد منه الناس.

الملاحظ هنا كذلك أن المؤلف يسعى لإخافة الفقراء، او بالأحرى تحصينهم من الأفكار التي تسعى لاستقطابهم وحشدهم للانضمام للتمردات والثورات، فالفقير كان أول الخاسرين في هذا التمرد، فلم يزداد فقرا كنتيجة مباشرة للتمرد والثورة، بل إنه فقد كل شيء.

אני מוחה, אני מוחה על גזילת רכושי הדל, - אמר הקיוסקאי בסבר של קורת־רוח עמוקה: כשהוא מכוון דבריו לקהל, אשר עקב במידת האפשר אחר הנעשה.

"أنا احتج، أنا احتج على سلب ممتلكاتي الفقيرة، –قال رجل الكشك وقد ارتسم على وجهه هدوء عميق: بينما يوجه حديثه للجمهور، الذي تابع بقدر المستطاع ما يحدث".

שעת החשיכה היתה קרובה. דמדומים אחרונים ירדו במהירות, וצינת ערב סתווי הרעידה אותנו לפרקים. חייבים היו להחיש את התהליך המשפטי! אל שולחן השופטים ישבו דורי שוקי ורוקה. הקטיגור היה בוקי , שרשם בלי הרף רשימות מהירות בפנקסו הקטן, סניגור לא הועמד לנאשם. הדבר פשוט נשכח.

"كان وقت الإظلام قد اقترب. هبط الشفق الأخير بسرعة، وبرد مساء خريفي جعلنا نرتعد بين الحين والآخر. مما يحتم عليهم الاسراع في الاجراءات القضائية! خلف منضدة القضاة جلس دوري وشوكي وروقا. المدعي كان بوكي، الذي سجل بدون توقف قوائم سريعة في دفتر صغير، ولم يتم توفير محام للمتهم. ببساطة تم نسيان الأمر".

عمد المؤلف لتشويه "عدالة التمرد" فلمجرد شعور الحضور بالبرد يقلص فترة المحاكمة، ناهيك عن عدم وجود ضلع أساسي في أي محاكمة وهو عنصر الدفاع، والذي لم يتم التطرق له ولو بالاستفسار من المتهم واستيضاح هذه النقطة منه، ولو على سبيل استكمال الشكل وتجميل الصورة العامة، وينم اختيا المؤلف لصيغة "تم نسيان الأمر"، إلى اندفاع المتمردين ورغبتهم في الانتقام وتوسيع دائرة الاشتباه.

בוקי צייך בנאומו הקצר, שהנאשם ידע כי היום מתחולל מרד, ובוודאי חזה בהכנות המרובות.

הנאשם הוסיף בוקי, ראה שכל אדם עוסק היום רק במרד. בוקי הביא ראיות שכל אדם מצא לו עניין משלו במרד וטען שהנאשם אדיש למרד פשוט, מתוך אדישות עקרונית.

כאן הפסיק בוקי את שטף הרצאתו ושאל את בית הדין אם "אדיש למרד" דומה ל"אדיש לחיים".

"أشار بوكي في مرافعته القصيرة، أن المتهم علم أن اليوم سيحدث فيه تمرد، وبالتأكيد رأى الاستعدادات الكثيرة.

وأضاف بوكي: المتهم رأى أن كل شخص منشغل اليوم فقط بالتمرد. وأتى بوكي بأدلة على أن كل شخص وجد له ما يهتم به بشكل شخصي في التمرد، وزعم أن المتهم غير مكترث بالتمرد ببساطة، انطلاقا من لا مبالاة مبدئية.

هنا أوقف بوكي تسلسل مرافعته وسأل المحكمة هل "غير مكترث بالتمرد" تشبه "غير مكترث بالحياة"".

هنا المؤلف يدين الضحية فهو متهم بأنه غير مكترث بالحياة وبالتالي هو الذي سيتسبب في فقدانه للحياة، رغم وضوح المبالغة هنا بالخلط بين "التمرد"، و"الحياة" وكأن عدم الاكتراث بالتمرد يساوي الموت المستحق بهذا الشكل على المتهم.

בית הדין שקע במחשבות. לסוף אמר דורי כי ההכללה "חיים" היא אולי מוגזמת, אבל בכל אופן "אדיש למרד" הוא אדיש לסתיו ואולי לשאר עונות השנה. שהכשירו את המרד. בוקי היה מרוצה מן התשובה והסביר יפה כמה מסוכנים הם האדישים למרידות. מסוכנים לאין ערוך יותר מן המתנגדים הגלויים למרד.

"غرقت المحكمة في التفكير. في النهاية قال دوري أن التعميم "حياة" ربما مبالغ فيه، لكن على أية حال "غير المكترث بالتمرد" هو غير مكترث بالخريف، وربما ببقية فصول السنة. التي مهدت للتمرد. كان بوكي راضيا من الاجابة وأوضح بشكل

جيد إلى أي مدى يمثل غير المكترثين خطرا على عملية التمرد. إنهم أخطر بشكل هائل من المعارضين العلنيين للتمرد".

הוא טען שהם זורעים שיממון וחוסר אונים. ומחבלים ברגשות העמוקים והטהורים. בוקי קיצר בדבריו מפני החשכה ובסכמו את נאומו תבע להוציא את הנאשם להורג.

"هو زعم إنهم يبثون بذور الخمول والوهن. ويخربون المشاعر العميقة والطاهرة. أوجز بوكي في أقواله بسبب الإظلام وفي خلاصة الخطاب طالب باعدام المتهم".

בית הדין הירהר רגע וקיבל את דעתו ודורי אמר בשקט: בית הדין דן אותך, אדוני, למוות.

הקיוסקאי היה נבוך משהו לשמע גזר־הדין. הוא לא תיאר לעצמו שהדברים יתגלגלו במהירות כזאת.

"المحكمة فكرت للحظة ووافقت على رأيه، وقال دوري في هدوء: لقد حكمت المحكمة عليك، يا سيدي، بالموت".

التسرع هنا سمة من سمات المتمردين حتى ولو اتشحت برداء الحكمة والتهذب فالمحكمة لم تتشاور مع خبراء أو تستمع لشهود او تفحص أدلة أو حتى تمنح نفسها مساحة كافية من التفكير الملي في الأمر وحكمت بأقصى عقوبة وقد غلفت نص الحكم بتبجيل المتهم بلفظة "سيدي".

הוא קיוה כי תינתן לו לפחות הרשות לומר כמה מלים. לפתע התעשת , קפץ על ארגז עץ נמוך שהיה מונח לידו. הניח את ידו הקטנה על לבו וצעק: – יחי!

הסתכלנו זה בזה בתמיהה.

"كان يأمل فقط أن يتم منحه على الأقل الاذن بأن يقول بضع كلمات. فجأة تمالك نفسه، وقفز فوق صندوق خشبي كان ملقى بجواره. ووضع يده الصغيرة على قلبه وصاح: – يحيا!

نظرنا لبعضنا البعض في دهشة".

יחי מה? – שאלתה רוקה.

– יחי! יחי ! יחי! – המשיך לצעוק הקיוסקאי ופניו נתמתחו ממאמץ הקריאה.

"استجوبه روقا: يحيا من؟

–يحيا! يحيا! يحيا!– استمر يصيح رجل الكشك، وقد مط وجهه من مجهود الصياح".

يعبر المؤلف هنا عن رفض قادة التحرك العنيف للحلول الوسط، فما كان يمكن اعتباره " مخرجا" أو "تخريجة" لتجاوز أزمة أو انقاذ لحياة شخص تم تجاهلها، والسخرية منها بالإصرار على انتزاع تأييد كامل ، ربما لا نكون مخطئين إذا توقعنا إنه لن ينقذ الضحية التي سقطت أمامهم كفريسة يتم اللهو بها قبل القضاء عليها والتهامها مهما اتخذت من مواقف أو قدمت تنازلات وترضيات.

קרבנו אליו ושחוק משובה בעינינו.

– יחי מה? בן אדם, על מה יחי?

– צרף איזו מלה ל"יחי" – הסביר לו שוקי בבדיחות הדעת. אין סתם – "יחי"!

"اقتربنا منه وفي أعيننا سخرية تلازمنا.

–يحيا ما؟ يا بني ادم، على أي شيء يحيا؟

–أضف أي كلمة ل"يحيا" –أوضح له شوقي وهو يمزح. لا يوجد "يحيا" مجردة هكذا"!

האיש הקטן חשב רגע ופתאום אורו עיניו:

– דווקא יחי סתם. יחי בלא צירוף אחריו . הנה יחי! יחי! – צעק בקולו העבה והמשונה.

"فكر الرجل الضئيل للحظة وفجأة لمعت عينيه:

-بالذات مجرد يحيا وفقط. يحيا بدون أي دمج بعدها. إنها يحيا! يحيا! -صاح بصوته العريض والمختلف".

צחקנו צחוק רב. דומה עלי כי רוקה הגזים אפילו בצחוקו. הוא נתן שתי ידיו על מותניו והתפתל:

חה, חה, חה , אישיות מבקש הוא להיעשות.

"ضحكنا ضحك كثير. وشعرت بأن روقا حتى بالغ في ضحكه. وضع يديه على خصره وتلوى:

ههه هه ههه، إنه يريد أن يصنع من نفسه شخصية".

בוקי התעקש להסביר לו , שאין "יחי" סתם.

...הנה למשל , יכולים אנחנו לצרף ל"יחי" את המלה "מרד" ל"יחי המרד" ישנה משמעות .

"أصر بوكي على أن يوضح له، أنه لا يوجد "يحيا" مجردة.

على سبيل المثال نحن نستطيع أن نضيف لكلمة "يحيا" كلمة "التمرد" فنقول "يحيا التمرد" يوجد هنا معنى".

כאן פנה אל קוקו ובקש ממנו להפעיל את הקהל.

"هنا توجه لكوكو وطلب منه أن يُشغل الجمهور".

קוקו נזדרז להוריד את האיש מעל ארגז העץ והוא עצמו עלה עליו בביטחון , קרב כפות ידיו אל פיו ועשה אותן כעין משפך:

- יחי המרד!!!

"أسرع كوكو بانزال الرجل من فوق الصندوق الخشبي وصعد هو نفسه عليه بثقة، وقرب قبضتيه من فمه وكأنها بوق:

"يحيا التمرد"!!!

הקהל שישב לו בנחת על המדרכות והכביש לא היה מוכן לקריאה פתאומית זו, אבל בכל אופן נמצאו מעטים שהזדרזו לצעוק

– יחי המרד!!!

"الجمهور الذي جلس في راحة على الأرصفة والطريق لم يكن مستعدا لتلك الصيحة المفاجأة، لكن على أيه حال كان هناك من أسرعوا بالصياح

يحيا التمرد!!!"

כיון שנשמעה קולה של קבוצה זו נענתה לעומתה כת שנייה.

– יחי המרד!!!

"نظرا لأنه تم سماع صوت هذه المجموعة ردت عليها في المقابل طائفة أخرى".

עכשיו החלה הקריאה לעבור במהירות את ההמונים כולם. גלים גלים עבר הקול והדיו נשמעו מן הסמטאות הסמוכות דרך הרחובות המרוחקים עד לפרברים הגיעו.

"الآن بدأ النداء ينتقل بسرعة إلى كل الجماهير الغفيرة، في أمواج وراء أخرى انتقل الصوت، وتم سماع صداه من الأزقة المجاورة عبر الأزقة الخاوية ووصلت حتى الضواحي".

– יחי המרד!!! יחי המרד!!! יחי!!!

"يحيا التمرد!!! يحيا التمرد!!! يحيا!!!"

يبرز المؤلف بشكل ساخر دور الجماهير المشاركة في التمرد فهي تلعب بكل همة دور "المتفرج" الذي يتحول في لحظة لكومبارس يؤدي دوره في المسرحية بأمر من "مخرج" في يده القرار ولا يُناقش أو يُراجع في قراره، وهو ما نلمسه من ثقة مصدر الأمر في أن الجماهير ستستجيب على الفور وبكل حماس لأمره.

רואה אתה – פנה בוקי לאיש – לזה יש משמעות!

"هل ترى– توجه يوكي للرجل– لهذا يوجد معنى"!

האיש הקטן נבוך למשמע כל הקולות וההדים העצומים, שהקיפו את העיר כולה, אבל עקשנותו היתה גדולה. נראה שקריאותיו שלו שמורות היו עמו מזה זמן רב, והוא לא הסכים להחמיץ את ההזדמנות שנפלה לידו, הוא חזר ועלה לבמה הקטנה וצעק בכל מיתרי קולו:

- יחי! יחי! יחי!

"كان الرجل الضئيل مضطرب لسماع كل الأصوات والصدى الهائل، والتي شملت المدينة كلها، لكن اصراره كان كبيرا. يبدو أن صيحاته كانت محفوظة معه منذ زمن طويل، ولم يرغب في أن يضيع الفرصة التي وصلت له، فعاد وصعد للمنصة الصغيرة وصاح بكل ما تبقى له من صوت:

-يحيا ! يحيا ! يحيا!"

בפעם זו כבר לא צחקנו אלא התבוננו בו מתוך אימה חרישית. דורי שדמם כל הזמן תפס לפתע באיש ביד חזקה ואמר – חדל מן ה"יחי" המטופש הזה. אתה אפס בלא ערכים ובלא שאיפות, נמאסת עלינו! כבר הגיעה שעת הוצאתך להורג.

"هذه المرة لم نضحك، بل تطلعنا إليه برعب صامت. دوري الذي كان صامتا طوال الوقت أمسك الرجل بيد قوية وقال –كف عن ال"يحيا" الحمقاء تلك. أنت لا شيء دون قيم، وبدون تطلعات، لقد مللنا منك! حانت ساعة إعدامك".

نلاحظ في مشهد المحاكمة منذ لحظة تكوين عناصره (قاض ومنضدة...) أنه يتم بشكل ارتجالي عفوي وشكلي، وكأنه مجرد استكمال إجرءات، ويتجاوز المتمردون المستجدات غير المتوقعة (إجابات المتهم) بشكل يتسم بالخفة والتهور..مما يساعد على التنفير من التمرد أو على الأقل عدم التعاطف معه، وعد إظهار رغبة في المشاركة فيه.

האיש הקטן לא נבהל, הוא חיכך את שתי ידיו זו בזו, ובצעדיו הקופצניים קרב לחומת בית הספר.

דורי פנה אלי.

– אתה תבצע את גזר הדין.

" لم يندهش الرجل الضئيل، فرك يديه الواحدة مع الأخرى، واقترب بخطواته المتقافزة صوب سور المدرسة.

دوري توجه إليّ.

أنت ستنفذ الحكم".

רעדה גדולה תקפה אותי.

"تملكتني رعشة هائلة".

يقدم لنا يهوشواع المتردد وقد أدرك أنه يتم توريطه في جريمة كبرى، عبرت عنها الرعشة الهائلة، وكأنه صعد وهو نائم لمكان مرتفع وفجأة استيقظ فأدرك إنه في موضع خطر حقيقي من الصعوبة تجاوزه أو الهبوط منه بسلام.

– מדוע זה אני?

– לך יש רישיון לרובה.

"–لماذا أنا؟

–لديك رخصة لبندقية".

– באמת דורי, בעניין כזה מקפיד אתה על רישיון? יודע אתה, שאיני שלם כל־כך עם המרד.

"–حقا يا دوري، في أمر كهذا أنت تتشدد على الرخصة؟ أنت تعرف إنني لست متسقا للغاية مع التمرد".

– אין דבר, זה יהיה לך מבחן.

הרי אינך מפחד ביום־דמים זה, קפץ פתאום בוקי.

"–لا يوجد شيء، هذا سيكون بمثابة اختبار لك.

ها هو إنك غير خائف في يوم دامي كهذا، قفز فجأة بوكي".

– אינני מפחד, – אמרתי בקול צרוד – אבל קשה להרוג ברובה "טוטר".

– יש לך הרבה כדורים.

"–لست خائفا، – قلت بصوت مبحوح –لكن من الصعب القتل ببندقية "توتو".

–لديك عدد كبير من الطلقات".

نجد هنا أن المتردد وافق –تحت ضغط وابتزاز– على أن يكون اداة في يد المتمرد الذي اختاره ليورطه..وحتى يثبت للجميع إنه "شجاع".

נטלתי את הרובה בידי וטענתיו בחמשה כדורים זעירים וזהובים, בעלי קליעי עופרת גסה. במתינות הכנסתי אותם למחסנית הקטנטונת. קרבתי את המחסנית לתושבתה והצמדתיה בנקישה למקומה. אחר פתחתי את הבריח הקטן והכנסתי כדור לבית הבליעה.

"أخذت البندقية بيدي ووضعت فيها خمس طلقات صغيرة ذهبية، ذوى مقذوفات من الرصاص غليظة. في بطء ادخلتهم للخزنة الصغيرة للغاية. قربت الخزنة لغمدها وثبّتها بضغطة في مكانها. بعد ذلك فتحت مصراع الأمان الصغر وأدخلت طلقة لفوهة البندقية".

يضعنا المؤلف هنا أمام حقيقة أن بعض الأشياء يبدو ظاهرها لطيف مريح للنظر وضئيل الحجم "طلقات ذهبية صغيرة" لكنها قاتلة بطبيعتها، وكأنه يوجه رسالة مفادها عدم الانجرار وراء المظهر والعواطف، في الوقت نفسه وضع خمس طلقات وليس طلقة واحدة وفي هذا إصرار على الإجهاز على الضحية وليس اصابتها فقط أو فتح المجال لتدخل القدر لانقاذها من الموت من أول طلقة.

השמש החלה שוקעת אל הים והשמים המעוננים האדימו מדם השקיעה. רוך של ערב היה נסוך על הרחובות והילות זוהר בקעו ממקומות חשופים בשמים. האיש הקטן המשיך לעמוד עמידה גאה ליד החומה וידו באפודתו.

"بدأت الشمس في الغروب في البحر وتحول لون السماء المليئة بالسحاب للون الأحمر من دم الغروب. هشاشة مساء كانت موحية للشوارع، وأكاليل مضيئة اخترقت من أماكن مكشوفة في السماء. الرجل الضئيل استمر في الوقوف وقفة فخورة بجوار السور ويداه في سترته".

اختيار المؤلف للأجواء المحيطة بالحدث تساعد على تهيئة القارىء لتحول كئيب وعنيف، بوصفه لحظة الغروب بشكل مواز لوصفه للحظة تنفيذ حكم الإعدام، واعتباره أن السماء اكتست بدم الغروب ينم عن موقفه الرافض للتمرد ولنتائجه.

ניגשתי ועמדתי במרחק חמישה עשר מטרים לערך מהקיר. קוקו רמז לי שאכרע ברך. נראה, שמינה עצמו מוציא־לפועל. דמותו הגבוהה של דורי נסתמנה במרחק מה ממני.

"اقتربت ووقفت على بعد خمسة عشر مترا تقريبا عن السور. كوكو أشار لي ما معناه أن أنحني على ركبتي. بدا أنه عيّن نفسه كمنفذ للاحكام القضائية. جسد دوري الطويل بدا على مسافة مني".

נשאתי עיני אל הרחוב הריק שלפני, ולא ראיתי אלא דממה בלבד. במתינות כרעתי על האספלט הקשה, ואחר הזזתי מעט את ברכי מחמת בליטה שבכביש. אט, אט הרמתי את הרובה והשענתיו על כתפי. עכשיו לא נותר לי ברירה אלא להסתכל בקיוסקאי העומד רציני למולי.

"رفعت عيني للشارع الخالي أمامي، ولم أر إلا الصمت فقط. ببطء وضعت ركبتي على الاسفلت الخشن، وبعد أن حركت ركبتي قليلا من جراء بروز في الطريق. ببطء

شديد رفعت البندقية وسندتها على كتفي. الآن لم يبق لي خيار سوى النظر لرجل الكشك الواقف بجدية أمامي".

يضعنا المؤلف أمام منفذ لحكم الإعدام لا تسانده الجماهير، وكأنها لحظة تحمل المسئولية تبخرت وانفضت من حولة ولا تظهر حتى في المشهد، لتتحمل معه جزء من المسئولية الأخلاقية عن الجريمة، وينم رفع البندقية ببطء والألم الذي لحق بركبة ارجل عن تردده وعدم ارتياحه، وإن كان قد برر لنفسه في النهاية جريمته بأنه "لم يكن لديه خيار آخر"، وهو نفس المبرر الذي لجأت له الصهيونية لتبرير جرائمها في فلسطين، فالقاتل يزعم أن القتيل هو الذي هاجمه وهدد حياته فكان لابد من التخلص منه لأنه لم يكن هناك بديل أو خيار آخر. وحسب وصف الكاتب اساف جولان "نحن شعب تتعارض بصمتنا الوراثية مع تعبيرات على غرار: التدمير، والقتل..لكن في لحظة ما يتوجب عليك أن تحمل السيف وتحارب الشر"[٥٩].

קוקו הכריז בקול רם.

– אל הקיוסקאי חסר האידיאה והתכלית – אש!

"كوكو أعلن بصوت عالي.

-إلى رجل الكشك فاقد الفكر والهدف– أطلق النار"!

هنا يضع المؤلف حيثيات حكم الإعدام في فم مُصدر الأمر، فإطلاق الرصاص سيتم ضد شخص بلا قيمة ولا وزن، أقرب للحيوانات، وهو بذلك يبرر لنفسه ما يجري، ولكن بطريقة فجة تنفر القراء من المشهد.

הקיוסקאי נזדעק אף הוא.

– יחי! יחי!

"رجل الكشك صاح نفس الصياح.

-يحيا ! يحيا!"

הרובה רעד בידי , יריתי. הכדור החטיא את המטרה . דרכתי שנית, יריתי ושוב החטאתי. הנמכתי את הרובה והסתכלתי נבוך סביבי. דורי עודדני במבטו:

– המשך, – אמר בשקט.

"ارتعشت البندقية في يدي، أطلقت طلقة. أخطأت الطلقة هدفها. وضعت البندقية في وضع الاستعداد ثانية، وأطلقت طلقة، للمرة الثانية أخطأت الهدف. خفضت البندقية ونظرت في اضطراب لمن حولي. شجعني دوري بنظرته:

استمر. قال في هدوء".

يجدر بنا أن نتوقف أمام إصرار المتمردون على اتمام جريمتهم وتحدي القدر، أو إشارات السماء المعترضة على قتل بريء، وكأنها تمنح القتلة فرصة للتروي والتراجع ، لكنهم يتشبثون بغيهم ويصرون على اتمام مخططهم أو توجههم بأي شكل من الأشكال(!)

העברתי מבטי בקהל, שעקב אחר מעשי בעניין שקט, והבחנתי שם במדי שוטר ממשטרת הממלכה.

נשאתי עיני אליו, אך הוא חייך אלי בהבנה. החשיכה החלה לאפוף אותנו. בקשתי רשות מדורי להתקדם מספר צעדים, דורי הרשה והכריז:

– היורה יתקדם עוד כמה צעדים.

"نقلت نظرتي للجمهور، الذي كان يتابع ما أقوم به باهتمام هاديء، ولاحظت هناك شرطي يرتدي الملابس الرسمية من شرطة المملكة.

رفعت عينياي إليه، لكنه ابتسم نحوي في تفهم. الظلمة بدأت تحيط بنا. طلبت إذن من دوري للتقدم عدة خطوات، سمح لي دوري وأعلن:

–مطلق النار يتقدم عدة خطوات".

כעת הייתי במרחק קטן מאוד ממנו, וראיתי מקרוב את עיניו הגדולות. יריתי כדור חמישי והפעם פגע הכדור הקטן בכתפו. הוא החזיק בכתפו בהבעת כאב, ופתאום שונו פניו. הוא איבד את שלוותו ונתפס לחרדה איומה, הרים את ידיו והחל לצעוק:

– די! די! באיזו רשות?

"الآن كنت على مسافة صغيرة للغاية منه، ورأيت عن قرب عينيه الكبيرتين. أطلقت رصاصة خامسة وهذه المرة أصابته الطلقة الصغيرة في كتفه. أمسك بكتفه معبرا عن ألم، وفجأة تغير وجهه. فقد هدوءه وامتلكه خوف مرعب، رفع يديه وبدأ يصرخ:

-كفى ! كفى! بأي حق؟"

يمكن القول هنا أن المؤلف يصور المتمردين على أنهم حفنة من الأشرار يتَحدون حتى القدر الذي انقذ الضحية فلم تصبها أية طلقة من البندقية، لكنهم يقررون الاستمرار في غيهم بالاقتراب من الهدف وإعادة المحاولة، كما أن الضحية قررت أن تتمرد على دورها المرسوم ..وأن تكف عن السير بلا مقاومة نحو المذبح، وأن ترفض استكمال دورها، ونرى أننا أمام مقاربة لواقعة إبراهيم واسحق، وأن الذي استجاب للسيناريو هو الرامي أو منفذ حكم الإعدام ، وكانت النتائج وخيمة، على الرغم من أن الفكرة سائدة حاليا في العصر الحديث كرمز للتضحية بالنفس فداء لهدف مقدس[٦٠]. وكأن المؤلف هنا يتمرد هو ذاته على فكرة التضحية بالنفس[٦١] والتي يستغلها القادة الصهاينة أنفسهم للترويج للاحتلال والعنصرية.

חרטה ורחמים גדולים החלו משתלטים על הקושרים. פחד סמוי עברנו, שמא חלילה הגדשנו את הסאה.

רוקה רץ אליו במהירות ואמר בהתרגשות:

"بدأ يسيطر ندم وشفقة على القادة. مر علينا خوف خفي من أن نكونا بالغنا لا سمح الله في التقدير. وحملّنا الأمور أكثر مما تحتمل.

ركض "روقا" إليه بسرعة وقال في انفعال:"

– אם כן מורד אתה? אמור שאתה מורד!

"–إذاً أنت تتمرد؟ قُل إنك تتمرد!"

هنا يصور المؤلف المتمرد على أنه استغلالي يريد أن يقتنص في لحظة ضعف وخوف تأييد المتهم للتمرد.

האיש התבלבל.

"اضطرب الرجل".

– במה אמרוד? אין לי במה למרוד.

"على أي شيء اتمرد ؟ لا يوجد عندي ما اتمرد عليه".

تحول الأمر بشكل فج لتمرد تحت تهديد السلاح فرض التمرد يساوي الموت ولسان حال المتمردين وفق للمؤلف يقول " كن معي أو أقتلك" وفي هذا تنفير من التمرد ودعاته.. وهذا يدعو القراء للتمسك بالقديم أو التعايش معه رغبة في تجنب التمرد الإجباري غير الديمقراطي المتشح بالإرهاب المقيت، بل ويهدف النص لحث القراء على عدم المشاركة في التمرد، وادانته..لأنه جريمة متكاملة الأركان بلا مشاعر إنسانية بجانب كونه إجراء فوضوي بلا هدف.

– להמשיך לירות – צעק דורי ועל פניו נסוכה ארשת אכזרית, בלתי ידועה לכולנו. החלפתי מחסנית. שוקי התרחק מהאיש, אבל הלה תפס בידו והתחנן:

– אל תהרגו אותי! אני מורד! אני מתחרט! טוב, אני מורד!

"–استمر في اطلاق النار – صاح دوري وعلى وجهه مسحة من التعبيرات الوحشية، لم نرها جميعا من قبل. غيرت الخزانة. ابتعد "شوقي" عن الرجل، لكنه أمسك بيده وتوسل:

–لا تقتلوني! أنا متمرد! أنا نادم! حسنا أنا متمرد"!

– במה אתה מורד? – שאל דורי בקול קשה.

האיש נבוך.

"على أي شيء تتمرد؟ – سأل "دوري" بصوت قاسي.

اضطرب الرجل".

– אמור ברורות – הרעים עליו דורי, יש לך כנגד מה למרוד?

–"قل لي بوضوح –صاح فيه هادرا دوري، هل لديك ما تتمرد ضده"؟

– באמת אין, אין, – מילמל האיש בקול בוכים.

–"في الحقيقة ، لا يوجد ، لا يوجد، – تمتم الرجل بصوت باكي".

– אם כך הרוג אותו, – פנה אלי דורי בקול עצור.

–"إذا كان الأمر هكذا اقتله، – توجه إليّ "دوري" وهو يقول بصوت حاسم".

דממת אימה נפלה על כל הקושרים, נוכח עקשנותו האיומה של דורי. העברתי את הרובה אל כתפי יריתי ירייה אחת והכדור שרט בלחיו. דמו החל מקלח על פניו.

– מספיק, מספיק, – צעק הקיוסקאי ונפל על ברכיו – הרי אני מורד כמוכם. נגד מה אתם מורדים?

"هبط صمت مرعب على القادة، بسبب صلابة "دوري" المرعبة. نقلت البندقية إلى كتفي واطلقت طلقة واحدة ..جرحت الطلقة وجنته، وبدأ دمه يقطر على وجهه.

–كفي، كفى، – صاح رجل الكشك وسقط على ركبتيه –ها أنا اتمرد مثلكم. ضد أي شيء أنتم تتمردون"؟

– כנגד המקובל! הכריז בוקי בקול רם, כרוצה לעזור לו.

–"ضد المقبول! أعلن "بوكي" بصوت عال، كما لو كان يريد أن يساعده".

פני הקיוסקאי אורו.

"اضاء وجه رجل الكشك".

– אם כך, גם אני מורד כנגד המקובל.

-"إذا كان الأمر هكذا، أنا أيضا اتمرد ضد المقبول".

מה זה "המקובל"? הקשה דורי.

"صعّب دوري الأمر "ما هو المقبول""؟

– אינני יודע – התבלבל האיש – הסברו לי אתם.

חסר לו הכושר לצרף דברים. בוקי כבר ביקש להסביר לו, אולם דורי התערב.

מאוחר מדי, אדוני. בכל מרד בהיסטוריה היו הרוגים, גם המרד הזה לא יהיה נקי.

הגבהתי את הרובה, העלטה היתה כבר שלמה ובקושי אפשר היה להבחין בדמותו הקטנה הכורעת של הקיוסקאי.

"لا أعلم– اضطرب الرجل– اوضحوا لي أنتم".

"كان ينقصه القدرة على دمج أمور. اراد "بوكي" أن يوضح له، لكن "دوري" تدخل.

متأخر للغاية يا سيدي. في كل تمرد في التاريخ كان هناك قتلى، هذا التمرد أيضا لن يكون نظيفا.

رفعت البندقية، وكان الظلام دامس وبصعوبة كان يمكن ملاحظة جسد رجل الكشك الضئيل المنحني".

هنا يربط المؤلف التمرد بالعمل السري في الخفاء وسط العتمة مما يتنافى مع الشفافية والقدرة على التمييز السليم.

עיני נתערפלו פתאום, ולא היתה לי ברירה אלא לחזור ולהוריד את הרובה.

"زاغت عيناي فجأة، ولم يكن هناك خيار سوى العودة وانزال البندقية".

– אם אתה רועד, הצמד את הרובה למותן, – אמר לי דורי בבוז.

–"إذا كنت ترتعد، ثبت البندقية إلى خصرك،– قال لي دوري باحتقار".

הצמדתי את הרובה למותן ויריתי. הפעם חדר הכדור בין עיניו, הוא נפל בתנועה שלמה וארוכה על המדרכה.

"وضعت البندقية على خصري واطلقت النار. هذه المره اخترقت الطلقة ما بين عينيه.. سقط بحركة كاملة وطويلة على الرصيف".

يضعنا المؤلف من جديد في مواجهة صورة قاتمة لمصير الفقير وما سيحصده من التمرد والثورة، فرغم إنه فقير ومسالم ، بل ولا يعارض التمرد ، وأنه على استعداد لتعديل مواقفه والقبول بمباديء ومطالب التمرد فور صياغتها بشكل محدد، فقد كان هذا النموذج هو أول من دفع الثمن باهظا حيث فقد ممتلكاته وحياته أيضا(!)

דורי לא איבד זמן. מיד ניתנה הוראה לקהל להתקדם. ובקול המולה עצורה נע הקהל אחרינו. הקיוסקאי נשאר מוטל ליד החומה הנמוכה.

"دوري لم يضيع وقت. على الفور أعطى أمرا للجمهور بالتقدم. وبصوت صخب مكتوم تحرك الجمهور خلفه. وبقى رجل الكشك ملقى بجوار السور المنخفض".

وكأنه تم انجاز كبير بالقضاء على الرجل ضعيف البنية المسالم الفقير، تحرك التمرد وابتعد عن مكان الجريمة متنصلين منها. والملاحظ في مشهد المحاكمة ومشهد تنفيذ عقوبة الإعدام على غير المكترث ثم قرار السير قدما أن الجموع تتحرك عاطفيا لكنها لا تستطيع أن تحدد هدفها فالهدف تحدده النخبة، وعلى هذا فإن الجماهير المحتشدة هي مجرد كومبارس هامشي بلا رأي ولا يستحق أن يتم استشارته أو استطلاع رأيه في القرارات المصيرية. أي أن النخبة تستثمر عواطف الجماهير ومشاعرها استثمارا سياسيا.

המרד שכך עם לילה. ליל הצינה הסתווית ריפה את המורדים, הרגיעם והחזירם אט־אט לבתיהם. גשם קל, שהחל מטפטף בניחותא, פגע בזרם האנשים הצועדים, שיצאו אל הרחובות, הגיחו אל הסימטאות. ניפצו אל הפרברים. המרד שכך. הוא בא אל הים ואבד בגליו ובהמייתו החרישית.

"هدأ التمرد مع حلول الليل. هدّأ الليل البارد الخريفي المتمردين، هدئهم وأعادهم ببطء لمنازلهم. اصطدم مطر ضئيل، بدأ يقطر على مهل بتدفق البشر السائرين، الذين خرجوا للشوارع، وانطلقوا في الأزقة. انتشروا في الضواحي. هدأ التمرد. وصل للبحر وضاع في أمواجه وهديره".

עייף ויגע הפקיר המרד את עצמו במשטח החול הרוגע, נעלם, נמוג וניטשטש. המרד הסתיים, המרד נכשל.

"سلم التمرد نفسه وهو منهك على مساحة الرمال الهادئة، اختفى، تلاشى، وهجره الجميع، انتهى التمرد، فشل التمرد".

אבל הרי זו דרכם של מורדים שהם מובסים ומתנערים, מתנערים ומובסים.

"لكنها طريقة متمردين يندحرون وينكرون، ينكرون ويندحرون".

المؤلف هنا يكرر كلمة "فشل" ويلصقها بالتمرد وكأنها نتيجة منطقية لا مفر منها لأسباب تكمن في طريقة تشييد وتصميم "التحرك" من الأساس فهو مبني على إرهاب اللامباليين، واجبارهم على المشاركة التي تتم في النهاية بدون حماس أو إرادة حقيقية لتحقيق النصر وإنجاز الهدف.. وكأنهم يتحركون كالماكينات بفتور وبشكل وظيفي غير مبدع.

היתה זו שעת לילה מאוחרת ביותר. חבורת הקושרים חזרה לבתיה. מצב רוח מבושם אפפנו, אף כי המרד נכשל. בוקי הקטן,

שהיה כמעט בגילופין, היה הולך ומתווכח עם רוקה ואחרים אם נכנס המרד להיסטוריה. אם לאו, דורי ואני הלכנו שותקים בראש כולם. בקושי שרכתי את רגלי העייפות והרובה הקטן שמוט לי על כתפי. החבורה נתפזרה ונותרנו רק דורי ואני, וכבר התקרבנו אל ביתו, בית דירות גדול.

"كنا في ساعة متأخرة للغاية من الليل. عادت مجموعة القادة لمنازلها. احاطت بنا حالة نفسية رائعة، على الرغم من فشل التمرد. "بوكي" الصغير، الذي كان تقريبا في حالة سكر، كان يسير ويتجادل مع "روكا" وآخرين حول ما إذا كان التمرد قد دخل التاريخ. إن لم يكن، سرنا صامتين "دوري" وأنا في مقدمة الجميع. بصعوبة جررت قدماي المتعبتين والبندقية الصغيرة ملقاه على كتفي. تفرقت المجموعة وبقينا فقط "دوري" وانا ، وكنا قد اقتربنا بالفعل من منزله، عمارة سكنية كبيرة".

بدأت الأحداث في البيوت وانتهت في البيوت، وهو ما تم في ثورة يناير و ٣٠ يونيو حيث اختمرت الفكرة في عقول نخبة طرحتها على شبكة الانترنت، وحين انضمت لها الجماهير في التحرير أو من خلال استمارات تمرد تحققت المكاسب وانفض الناس ونظفوا الميادين وأخلوها وعادوا للبيوت.

כיוון שראיתי כי הוא עומד לפרוש ממני נגעתי בידו וגימגמתי בקול רגשני:

האיש הקטן הזה... זה שלא מרד... אתה יודע... האיש שהרגתי... דורי נזכר בו.

"نظرا لأنني رأيت أنه على وشك أن يتركني لمست يده وتمتمت بصوت منفعل:

هذا الرجل الضئيل...هذا الذي لم يتمرد...أنت تعرف...الرجل الذي قتلته...دوري تذكره".

-כמובן הוא יישאר שם כל החורף – ענה.

"-بالطبع سيبقى هناك طوال الشتاء. أجاب".

נתמלאתי חרדת תימהון. פתחתי את פי לומר דבר, אבל המלים לא באו לפי.

– מה יש? – זעף עלי דורי.

"تملكني رعب وعجب. فتحت فمي لأقول شيئا، لكن الكلمات لم تصل لفمي.

-ماذا في هذا؟ قطب دوري حاجبيه بغضب تجاهي".

– כל החורף?.. בקרה ובגשמים? הרי חייב עובר־אורח להרימו, לקחתו ולקוברו. בחורף הרי מסוגרים אנשים בבתיהם, קהים לרגשות... אתה היודע... אתה אמרת...

اختار يهوشواع أن يصور لنا نخبة وقيادة التحرك الجماهيري الفاشل وقد استمرت في التهديد والزجر، رافضة حتى التعبيرعن مشاعر إنسانية طبيعية بالندم أو إبداء حد أدنى من التعاطف مع الضحية، وفي هذا تنفير للقاريء من هذه الزمرة وهذه الأفكار. فقد بلغ التطرف والغوغائية حد رفض تفريغ شحنة الإحساس بالذنب.

-"طوال الشتاء؟..في البرد والمطر؟ إن من شأن أحد المارة أن يرفعه، ويأخذه ويدفنه. في الشتاء ينغلق الناس على انفسهم في منازلهم، تبرد مشاعرهم...أنت تعلم...أنت قلت..."

דורי קימץ פיו, הניח כפו על שכמי ולחש כמגלה סוד.

– הוא נושא בעונשו. מסוג האנשים האדישים הוא. המסוכנים מאוד למרד. אותו גילינו במקרה, אבל הרבה כמותו צעדו היום בשורותינו. בעטיים נכשל המרד. אנשים כאלה חייבים לעבור בחוץ חורף קשה ומתיש, מלווה סופות רעמים וגשמים, רק כך ילמדו מה איומה האדישות למרד אמיתי ועמוק. כזה שהתחולל היום.

"قطّب "دوري" وجهه، ووضع كفه على كتفي، وهمس كمن يخبرني بسر.

-لقد نال عقوبته. إنه من نوعيه الأناس اللا مباليين. الذين يمثلون خطرا كبيرا على التمرد. لقد اكتشفناه بالمصادفة، لكن كثيرون مثله ساروا معنا اليوم بين صفوفنا، بسبب خطأهم فشل التمرد. أشخاص مثله يجب أن يمر عليهم في الخارج شتاء قاسي ومنهك، يصاحبه عواصف رعديه وأمطار، فقط هكذا يتعلمون مخاطر اللامبالاه لتمرد حقيقي وعميق، مثل الذي حدث اليوم".

يمزج هنا المؤلف بين العدالة وقسوة طبيعة الشتاء، فجعل المتمرد يتخيل أن العدالة مرتبطة بالجزاء المتوازي مع الجرم، وأن المذنب نال أقصى عقوبة، لكنه سينال كذلك ازدراء السماء ذاتها.

- אבל הוא כבר הרוג, - הקשיתי עליו.

- היינו הך , היינו הך, - השיב דורי. דרוך כולו מעוצם המאמץ הרעיוני!

"-صعبت عليه الأمور- لكنه مقتول.

-نفس الأمر، نفس الأمر. اجاب دوري. منهك تماما من فرط المجهود الذهني"!

أبرز المؤلف أن المجهود الذهني طغى على المجهود العضلي، وعلى هذا فهو يمهد إلى أن الذنب لن ينمحي بسهولة من الذاكرة وسيظل يلاحق القاتل في المستقبل، بعكس المجهود العضلي الذي يمكن الاستشفاء منه وتجاوزه بقليل من الراحة.

נפרדנו לשלום. אל ביתי נכנסתי בדלת האחורית, דלת המטבח. חושך שקט היה בבית. העליתי אור בפרוזדור, שיעוריו של בני היו מוטלים על השולחן. כפי הנראה עזרה לו אשתי בהכנת שיעורי האנגלית. הכנסתי את רובה ה"טוטו" הזעיר אל ארון הקיר, חזרתי לפרוזדור וחלצתי נעלי ליד דלת המטבח, יחף נכנסתי לחדר השינה. קול נשימתה העמוקה של אשתי נשמע בחדר. היא התעוררה.

"تبادلنا التحية. دخلت منزلي من الباب الخلفي، باب المطبخ. كان المنزل مظلم وهاديء. اضئت نور الممر، كانت دروس ابني ملقاه على المنضدة. على ما يبدو ساعدته زوجتي في إعداد دروس اللغة الانجليزية. ادخلت بندقية ال"توتو" الصغيرة لدولاب الحائظ، عدت للمر وخلعت حذائي بجوار باب المطبخ، حافي القدمين دخلت لغرفة النوم. كان صوت أنفاس زوجتي العميقة تتردد في الغرفة. استيقظت".

اختار المؤلف دخول القاتل من الباب الخلفي ليعبر عن التسلل وعدم الاقتناع بما ارتكبه، وعدم الرغبة في الظهور.

– **איך היה? – שאלה נים ולא נים.**

–"كيف كان؟ – سألت بين النوم واليقظة".

– **הרגתי אדם.**

– **למה?**

– **הוא היה אדיש.**

– **אה...**

–"قتلت شخص.

–لماذا؟

–كان غير مبال.

–اهه...".

تجلت وظيفة العنوان المعرف للعمل **המרד** (في صيغة التعريف)، وفي التعامل مع الشخصيات المحورية التي تقدم نفسها على أنها نخبة لديها رؤية وحق اتخاذ القرار واختيار توقيت وآليات تنفيذيه، وفي المقابل تجلت شخصية المتردد سواء القاتل أوالقتيل دون تعريف، فالقاتل وعلى الرغم من أنه قام بدور بارز في الأحداث في حقيقة الأمر بحمله البندقية كعامل ردع، وبتنفيذه حكم الإعدام لم يسمه المؤلف وكأنه شبح يتساوى مع غيره ونفس الأمر ينطبق على القتيل وهذا يبين حجم الجرم

خاصة وأنه كان غير مسلح وغير معارض. وكأن القاتل بذلك مجرد أداة وهذا ينم عن حالة العبث عند تحرك الجموع.

היא חזרה לישון. לפתע הרגשתי כמין צינה חדשה בחלל החדר. החלון היה פתוח כולו והעץ שבחוץ הרעיד בדיו ברוח. במתינות קרבתי אל החלון וסגרתיו. חורף.

"عادت للنوم. فجأة شعرت بنوع جديد من البرد في فضاء الغرفة. كانت النافذة مفتوحة على مصراعيها والشجرة في الخارج ترتعد. ببطء اقتربت من النافذة وأغلقتها. شتاء".

يشير ما سبق إلى أن المصير المحتوم هو فناء التمرد في مواجهة تغيرات الطبيعة وسننها، وإن ما يبقى هو الشعور بعدم الاكتراث وتكبد خسائر، وأن فصل الشتاء حل وانتصر واكتسح "خريف الثورات" والعواطف المتقلبة، وإرساء قاعدة دموية لو تم تطبيقها لطبقتها الشخصية المحورية التي قامت بتنفيذ حكم الإعدام (ولم يشر المؤلف لها باسم –وكأنها هو نفسه) على الزوجة، بل وتم تنفيذ حكم بالإعدام ضده لأنه غير متحمس ويحاول التملص من التمرد أو لعب دور محوري فيه.

وركز المؤلف في سرده على تفاصيل تنم عن عدم شعور المتمرد بالذنب أو حتى رغبة في التراجع عن عنف غير مبرر أو إصلاح ما أفسده فمن تم قتله (رجل الكشك) بلا جريرة يستحق القتل، ولا يجب حتى الاكتراث بدفنه..وإن كانت الأداة ذاتها (منفذ حكم الإعدام صاحب البندقية) يشعر بالذب ولديه رغبة في البوح..وتلازمة قشعرية..عبرت عن حالته كما عبر اهتزاز الشجرة بحالته هو.

ويمكن تفسير هذا في سياق محاولته دحض وقمع التمرد الذاتي الداخلي ضد الدولة وضد الصهيونية، حيث سبق له أن وصمها بأنها دولة مصابة فيروس العنصرية. واعترافه بأن أبطاله في أعماله الأدبية أكثر جراءة منه بقوله: "أشعر باليأس..والجيش الإسرائيلي أصبح ضعيفا لأنه يحرس المستوطنات"[٦٢]، فالحل لا يكمن في القوة ولا

في محاربة التقليدي المتبع لأنه سيكون في النهاية جهد بلا طائل..تماما مثل محاولات تغيير الواقع بالمستوطنات..وبشكل مواز فإن المؤلف يعبر عن علاقة اليهودي بربه، التي كثيرا ما يتمرد فيها على الرب، لأنه لا يناصره بالقدر الكافي على الرغم من أنه كعبد لم يمتثل للأوامر والوصايا ولا مشيئة السماء التي تفرض كلمتها بالطبع في النهاية على الكون كله وليس على اليهودي المتمرد فقط.

الخلاصة

انتهت الدراسة إلى النتائج التالية:

-تمت كتابة القصة بعد ثورة يوليو وكانت مصدر إلهام لشعوب العالم الثالث الباحثة عن التحرر من الاستعمار وتكرار النموذج المصري، وقد ارتبطت أيضا بعداء صريح لإسرائيل تمت ترجمته على أرض الواقع من خلال مواجهات عسكرية بلغت ذروتها في ١٩٥٦ ، و١٩٦٧، وحرب الاستنزاف.. وكأنها "خبيئة" تم إخراجها عن عمد حينما ظهرت حاجة لاستخدامها ..تم إعادة نشر القصة المنسية ..بشكل مواكب لثورات الجيران بداية من تونس لمصر لليبيا وسوريا واليمن.

- انعكس العنوان على المتن والتفاصيل فتمرد جاء في صيغة نكرة فهو ليس تمرد بعينه أو محدد الهدف كما إنه لا يرفض الواقع لكن يطلب تعديله دون أن يقدم بديل عملي متبلور قابل للتطبيق ويضيف للمجتمع..لا ينتقص منه.

-ربط تقديم يهوشواع عند إعادة النشر بين الربيع العربي وبين الخريف الثائر القصير في سرد المؤلف للاحداث.

-اللوحة المصاحبة للعمل تعكس قدر الخطأ والتهور الذي أسفر عن قتل بريء مسالم والاستيلاء على ممتلكاته المتواضعه دون أي عائد على المجتمع.

-عتبات النص مثلت جسرا ساعد في فهم النص الأدبي..ومهدت الطريق أمام المقاطع السردية التي جاءت منسجمة مع العتبات ومكملة لها.

-تعبر القصة عن مكنونات مؤلف قرأ ما جرى في الثورة المصرية واعتبرها خطر على إسرائيل لغياب الموقف الأيديولوجي المحدد، وشيوع تحرك الجماهير العاطفي في غيبه العقل.. وهو ما سيتعاظم خطره حين يترجم لحالة عداء لإسرائيل بعد ثورة ١٩٥٢ أو في اجتياح لغرف تابعة للسفارة الإسرائيلية بالقاهرة بعد ثورة ٣٠ يونيو ٢٠١٣، وشعارات على غرار "على القدس رايحين شهداء بالملايين".

-عبرت عتبة التصدير لإعادة النشر عن شعور المؤلف بالخطر الوجودي على دولته المتمثل في أن يعتبر البعض داخل إسرائيل ما حدث في مصر نموذج يحتذى.

-الحديث عن "فوضوية" الربيع العربي في تصدير المؤلف، وربط الأحادث في متن الأحداث بموج البحر الذي يتكسر على الشواطيء وكأنه يستسلم يصور إسرائيل وكأنها "سد" أو "حاجز أمواج" يحمي أوروبا نفسها من هذه الهبة العاطفية التي تنتقل من بلد لآخر كتسونامي جامح.

-القصة تخاطب رجل الشارع العادي غير المنتمي لتيار سياسي بعينه الراغب في تحسن الوضع العام دون أن يمنح تقدمه وأرباحه الذاتية أولوية .

-يمكن فهم مضمون القصة على أكثر من مستوى ..فبشكل ساخر انتقادي يرفض الكاتب الاندفاع والتقليد..ويفضح في الوقت نفسه ازدواج المعايير.

-بشكل غير مباشر يدين الكاتب القيادة الميدانية التي لم تحدد رؤيتها، ولم تضبط تحركاتها وإيقاعها وفقا لإرادة الجماهير وقدراتهم..

-تأثر الكاتب بعدد من الكتاب داخل وخارج إسرائيل وبأحداث تاريخية وتناخية، خاصة التمرد العربي في فترة الانتداب البريطاني، وأحداث وردت في سفر يشوع، وسفر العدد، وقصة إبراهيم واسحق في سفر التكوين.

-يدمغ الكاتب ويربط بين أي تمرد بوقوع أحداث عنف ومقتل أبرياء..فغير المنتمي للتمرد سيتم استخدامه كأداه لقتل شخص آخر لمجرد كونه غير منتمي أو متردد في المشاركة في الهبة الجماهيرية.

ومن هنا فإن يهوشواع يرى أن دوره ووظيفة النص هو تحذير القاريء الإسرائيلي من أنه حتى في حالة توافر كل عوامل النجاح من تأييد دولي وعدم اعتراض الشرطة أو أعلى سلطة سياسية فإن التمرد محكوم عليه بالفشل، وسينتحر كالموج الذي يضعف ويستسلم على الشواطيء..وأن الفشل قادم لا محالة كما يأتي الشتاء فيدفع الجميع للسكون والانكماش..ويبعد من طريقه الخريف المتقلب الثائر المرتبط بالخسائر والاكتئاب من الطريق ويتصدر المشهد، وعلى هذا وجدنا أن النص وعتباته يحرص على تفتيت المتمردين، وإعادة تجميعهم في زمرات غير مكترثة، تتعايش مع الواقع، وترفض المخاطرة.

الهوامش

[1] ابن منظور، لسان العرب، المجلد التاسع، الطبعة الرابعة، دار صادر بيروت لبنان، ٢٠٠٥، ص ٢١ مادة عتب.

[2] د. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، ص ١٦.

[3] د. سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٩٣، ص ٧٣.

[4] فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، ومنظر اجتماعي.(١٩١٥ – ١٩٨٠).

[5] السيد يسين، التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الثالثة ، ١٩٩١، ص ٨٦.

[6] راجع: د. سيد البحراوي، المدخل الاجتماعي للأدب، القاهرة، دار الثقافة العربية، ٢٠٠١، ص٢١.

[7] د.عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣، ص ٦١،٦٠ .

[8] Gershon Shaked,Hebrew writers A General Directory, the institute for translation Hebrew Literature, 1993, p.134.

[9] http://www.heskem.org.il.

[10] גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880 –1980, הקיבוץ המאוחד, 1993, כרך ד' עמ' 32.

[11] א. ב יהושע, הכלה המשחררת, הספריה החדשה, הקיבוץ המאוחד, ת"א, 2001, עמ' 3.

[12] גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880 –1980, הקיבוץ המאוחד, ת"א, 1993, כרך ד' עמ' 36.

[13] גרשון שקד, שם, עמ' 108.

[14] יצחק בן חורין, הסופר א.ב. יהושע הרגיז את יהודי ארה"ב, ידיעות אחרונות, 5– 2 – 2006.

[15] اندريه مارلو، قدر الإنسان، ترجمة فؤاد كامل، دار الآداب بيروت، ١٩٨٨.

[16] أحمد عبد الرازق أبو العلا، ثقافة العنف والإرهاب قراءة في قصص نهاية القرن،المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٩، ص٣٤.

[17] Gershon Shaked, Op. Cit, p.134.

[18] המרד, סיפור גנוז ונשכח של א"ב יהושע, הארץ, 29– 11– 2013.

[19] ידידה יצחקי, "האקטואליה הסמויה", גג, כתב עת לספרות, ביטאון איגוד כללי של סופרים בישראל,2008, גליון מס, 17, עמ' 72.

[20] http://www.maraah-magazine.co.il/show_item.asp?itemId=27&katavaId=2269&levelId=65114&archLev=1

מראה, גליון 144 ,ד' בניסן התשע"א 8 -.15.4.2011

[21] د. نجلاء رأفت سالم، المرأة عنوانا للرواية، "عايدة" لسامي ميخائيل نموذجا، رسالة المشرق، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، المجلد ٢٦، ٨٩.

[22] د. عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية دراسة سيمولوجية سردية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣، ص ٧٩.

[23] لسان العرب، مرجع سابق، الجزء الثاني، ص ٢٠٥.

[24] المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٩٤، ص ٥٢٨.

[25] המלון העברי המרכז, הוצאת קרית ספר בע''מ, ירושלים, עמ' 420.

[26] במדבר יד 9: "אך בה' אל תמרדו" العدد ١٤ :٩)(إنما لا تتمردوا على الرب) יהושע כב16: "כה אמרו כל עדת ה' מה המעל הזה אשר מעלתם באלהי ישראל לשוב היום מאחרי ה' בבנותכם לכם מזבח למרדכם היום בה'" يشوع ٢٢: ١٦(هكذا قالت كل جماعة الرب: ما هذه الخيانة التي خنتم بها إله إسرائيل، بالرجوعِ اليوم عن الرب، ببنيانكم لأنفسكم مذبحا لتتمردوا اليوم على الرب؟)

יהושע כב22: "אל אלהים ה' אל אלהים ה' הוא ידע וישראל הוא ידע אם במרד ואם במעל בה' אל תושיענו היום הזה" ، يشوع ٢٢ :٢٢ (إله الآلهة الرب، إله الآلهة الرب هو يعلم، وإسرائيل سيعلم. إن كان بتمرد وإن كان بخيانة على الرب، لا تخلصنا هذا اليوم)

יהושע כב 19: וְהָיָה אַתֶּם תִּמְרְדוּ הַיּוֹם בַּיהוָה וּמָחָר אֶל כָּל עֲדַת יִשְׂרָאֵל יִקְצֹף يشوع ٢٢: ١٩(إنكم اليوم تتمردون على الرب وهو غدا يسخط على كل جماعة إسرائيل).

יהושע כב 29: "חלילה לנו ממנו למרד בה' يشوع ٢٢: ٢٩ (حاشا لنا منه أن نتمرد على الرب.)

[27] تمرد باركوخفا: تمرد لليهود ضد الرومان استمر من ١٣٢– ١٣٦ م، وانتهت بعقوبات فادحة على المتمردين، وكارثة أكبر من تدمير الهيكل (מנחם מור, מרד בר-כוכבא - עוצמתו והיקפו، הוצאת יד יצחק בן-צבי ,2005، עמ' 78, 79).

http://www.openu.ac.il/Adcan/adcan46/p22-26.pdf

28 http://www.britannica.com/EBchecked/topic/303635/Second-Jewish-Revolt

29 لتحويل تمرد باركوخفا الفاشل إلى ثورة تستحق الاعجاب والتقدير كثفت الصهيونية من الترويج لأغاني للأطفال تحول الخاسر ل"بطل شاب متقد الذكاء والحماس أحبه شعبه".

https://www.youtube.com/watch?v=C3BrX5Krmgc
https://www.youtube.com/watch?v=TB7_LkjHJog

30 ترجمت وسائل الإعلام الإسرائيلية كلمة تمرد إلى מרד وهي الأقرب إلى الكلمة الإنجليزية rebel التي كانت مدونة على عشرات الملايين من استمارات تمرد في مصر لانهاء حكم الإخوان المسلمين في مصر

31 حاولت التقارير الإعلامية الإسرائيلية في البداية أن تتجنب توصيف ما حدث في مصر تعاطفا مع مبارك، وفضلت أن تتحدث عن جزئيات واحداث فرعية "مظاهرات"، "عنف" جهود للجيش"، عصابات من البلطجية"، وسرعان ما اضطرت للتراجع ووصف ما حدث بأنه "ثورة" فشلت أجهزة الاستخبارات الإسرائيلية في توقعها. (راجع. د. أحمد حماد إسرائيل والثورة الشعبية المصرية..تحدى وجودي جديد، مركز باحث، بيروت، ٢٠١٢، ص ١٤٩).

32 مثلما حدث مع ثورة يوليو حيث اطلق عليها في البداية حركة الجيش أو الحركة المباركة.

33 **מנחם בגין, המרד: זיכרונותיו של מפקד הארגון הצבאי הלאומי בארץ ישראל, ירושלים: הוצאת אחיאסף, 1992.**

34 عبد القادر ياسين، في: أحمد الدبش(تحرير)، موجز تاريخ فلسطين، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، ٢٠١٠، ص ٦٨٩.

35 **בני מוריס, קורבנות- תולדות הסכסוך הציוני-הערבי 1881 -2001, עם עובד, הדפסה שלישית 2006, עמ' 128 -157.**

36 **יצחק שמיר, סיכומו של דבר, הוצאת עידנים, 1994, עמ' 27.**

37 http://www.yadvashem.org/yv/he/exhibitions/warsaw_ghetto_testimonies/index.asp

38 د. صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧، ص ٧،٨.

39 استعان الباحث برؤية نقدية غير منشورة للدكتورة نجوى المصري (الاستاذ بكلية التربية الفنية جامعة حلوان) بعد عرض الغلاف عليها.

40 د. عزوز علي إسماعيل، مرجع سابق، ص ٤٢٥.

[41] אילת נגב, "יהושע לא רגוע", מוסף 7 ימים, ידיעות אחרונות, 16-2-2007, עמ' 22.

[42] جبل النبي صموئيل، ويقع شمال غربي المدينة، غربي قرية بيت حنينا. (د. عبد الحميد زايد، القدس الخالدة، سلسلة تاريخ المصريين الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧، ٢٠٠٠، ص ١٥).

[43] יהושע 10 :10.

[44] אלון הדר, צד א', צד ב': ראיון עם א"ב יהושע, מעריב, מוסף ספרות, 25- 1- 2011 http://www.nrg.co.il/online/47/ART2/202/271.html

[45] http://www.2all.co.il/web/Sites5/adm/PAGE12.asp

[46] http://www.2all.co.il/web/Sites5/adm/PAGE12.asp

[47] יהושע (שוקי) פורר (رئيس بلدية)، פרופ' יהושע (שוקי) שמר (طبيب شهير)، עו"ד שוקי (יהושע) שועלי (محام بارز وعضو في رابطة اتحاد المحامين).

[48] א.ב יהושע, הכלה המשחררת, הספריה החדשה, 2001, עמ' 557.

[49] مدينة الألهة من تأليف القديس أوغسطنيوس (٣٥٤- ٤٣٠م)

http://www.newacropolis.org.il/Content.asp?ID=58&Content=Philosophers

[50] راجع: د. جمال عبد السميع الشاذلي، التمرد على الإله أو الصراع مع العقيد في الشعر العبري، رسالة المشرق، العدد الأول المجلد السابع، ١٩٩٨، ص ٣٤٥ : ٣٦٩.

http://www.newacropolis.org.il/Content.asp?ID=58&Content=Philosophers

[51] راجع: د. خطري عرابي، دور الابداع الشعبي وتجلياته في ثورة ٢٥ يناير، رسالة المشرق، ٢٠١١، المجلد ٢٦ العدد الأول ص٢٨٠.

http://www.newacropolis.org.il/Content.asp?ID=58&Content=Philosophers

[52] د. أحمد فؤاد أنور، ربيع تل أبيب: أبعاد الاحتجاجات الداخلية في إسرائيل، مجلة السياسة الدولية، ١٨٦، أكتوبر ٢٠١١، ص١٢٨.

[53] نفس المرجع، ص ١٢٩.

[54] من مظاهر التشوية والعداء تحريف الصحف الإسرائيلية لكلمة عبد الفتاح السيسي عن احتمالية ترشحه، ورسوم كاريكاتورية، رافضة لاستفتاء المرحلة الانتقالية، راجع: רועי סימיוני, הכירו את א-סיסי, הגנרל שנעץ במורסי סכין בגב, קריקטורה יומית, ידיעות אחרונות, 3-7-2013. 27 -3 -2014. קריקטורה יומית, מעריב, 5- 2- 2014.

[55] "رجل الدماء": ورد التعبير في صموئيل الثاني الاصحاح ١٦- الفقرة ٧.

[56] אילת נגב, "יהושע לא רגוע", מוסף 7 ימים, ידיעות אחרונות, 16-2-2007, עמ' 22.

[57] שם.

[58] راجع: د. نجلاء رأفت سالم، بين الماضي والحاضر دراسة في مقال "عسل الأسود" قصة شمشون "لدافيد جروسمان"، رسالة المشرق، ٢٠١٠، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، ص ١٦٥: ٢٢١

[59] אסף גולן, לפעמים אין ברירה: צריך להגן על עצמנו, מעריב, 17- 3- 2014, http://www.nrg.co.il/online/1/ART2/567/796.html

[60] נא לעיין "עקדה"(שלמה זלמן אריאל, לכסיקון לתודעה יהודית, מסדה, הדפסה שישית, 1976, עמ' 133).

[61] "קדוש השם" استعداد أفراد الشعب اليهودي للموت لأن يقتلهم الأغيار أو حتى يحرقونهم دون أن ينكروا عقيدتهم ودينهم. (שם, עמ' 146).

[62] אילת נגב, שם, עמ' 22..

قائمة المصادر والمراجع

أولا المصادر والمراجع العربية

١الكتب:

أحمد عبد الرازق أبو العلا، ثقافة العنف والإرهاب قراءة في قصص نهاية القرن، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٩.

السيد يسين، التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الثالثة ، ١٩٩١.

اندريه مارلو، قدر الإنسان، ترجمة فؤاد كامل، دار الآداب بيروت، ١٩٨٨.

د. سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٩٣.

د. سيد البحراوي، المدخل الاجتماعي للأدب، القاهرة، دار الثقافة العربية، ٢٠٠١.

د. صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٧.

د. عبد الحميد زايد، القدس الخالدة، سلسلة تاريخ المصريين الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد١٩٧، ٢٠٠٠.

د. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٦.

عبد القادر ياسين، في: أحمد الدبش(تحرير)، موجز تاريخ فلسطين، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، ٢٠١٠.

د.عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣.

٢-المعاجم والموسوعات:

أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٣.

سليم دكاش، المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، بيروت ، ١٩٩٤.

٣-دوريات:

د. أحمد فؤاد أنور، ربيع تل أبيب: أبعاد الاحتجاجات الداخلية في إسرائيل، مجلة السياسة الدولية، ١٨٦، أكتوبر ٢٠١١.

د. جمال عبد السميع الشاذلي، التمرد على الإله أو الصراع مع العقيدة في الشعر العبري، رسالة المشرق، المجلد السابع ، الأعداد من الأول إلى الرابع، ١٩٩٨.

د. نجلاء رأفت سالم، بين الماضي والحاضر دراسة في مقال "عسل الأسود" قصة شمشون "لدافيد جروسمان"، رسالة المشرق، المجلد الخامس والعشرون، العددان الثالث والرابع، ٢٠١٠.

د. نجلاء رأفت سالم، المرأة عنوانا للرواية "عايدة" لسامي ميخائيل نموذجا، رسالة المشرق، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، المجلد السادس والعشرون الأعداد من الأول إلى الرابع، ٢٠١١.

ثانيا المراجع المصادر والمراجع العبرية

المصادر

תנ"ך

المراجع

א.ב יהושע, הכלה המשחררת, הספריה החדשה, הקיבוץ המאוחד, ת"א, 2001.

בני מוריס, קורבנות- תולדות הסכסוך הציוני-הערבי 1881 -2001, עם עובד, ת"א, הדפסה שלישית 2006.

גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880 -1980, הקיבוץ המאוחד, ת"א, 1993.

יצחק שמיר, סיכומו של דבר, הוצאת עידנים, 1994.

מנחם בגין, המרד: זיכרונותיו של מפקד הארגון הצבאי הלאומי בארץ ישראל, ירושלים: הוצאת אחיאסף, 1992.

מנחם מור, מרד בר-כוכבא - עוצמתו והיקפו ، הוצאת יד יצחק בן-צבי, 2005.

الدوريات والمجلات

המרד, סיפור גנוז ונשכח של א"ב יהושע, הארץ, 29- 11- 2013.

אילת נגב, "יהושע לא רגוע", מוסף 7 ימים, ידיעות אחרונות, -16-2-2007, עמ' 22.

אלון הדר, צד א', צד ב': ראיון עם א"ב יהושוע, מעריב, מוסף ספרות, 25- 1- 2011.

http://www.nrg.co.il/online/47/ART2/202/271.html

אסף גולן, לפעמים אין ברירה: צריך להגן על עצמנו, מעריב, 17- 3- 2014 http://www.nrg.co.il/online/1/ART2/567/796.html

ידידה יצחקי, "האקטואליה הסמויה", גג, כתב עת לספרות, ביטאון איגוד כללי של סופרים בישראל,2008, גליון מס, 17.

יצחק בן חורין, הסופר א.ב. יהושע הרגיז את יהודי ארה"ב, ידיעות אחרונות, 5- 2 - 2006.

ثالثا المراجع الأجنبية

Gershon Shaked, Hebrew writers A General Directory, the institute for translation Hebrew Literature, 1993

http://www.heskem.org.il/

مواقع

http://www.yadvashem.org/yv/he/exhibitions/warsaw_ghetto_testimonies/index.asp

رقم الإيداع بدار الكتب

٨٣ / ٦١٥٣



Journal of Oriental Studies

A Refereed Academic Journal

Editor in Chief

Prof. Dr. Mohamed Galaa Idris

Deputy Editor in Chief
Prof. Dr. Mohamed Hawary

ISSUE No. 53

July 2014
Part 1

Published By
Society of Oriental Languages Graduates
in Egyptian Universities (SOLGEU)

3 Al-Rmmaha Squer / Al-Orman Post Office- Tel\Fax 37491531- Giza-Egypt

P.O Box : 649- Orman- Post Code No: 12612

E.Mail: Jos_egypt@yahoo.com





Journal Of Oriental Studies

ARefereed Academic Journal

Editor in Chief

Prof. Dr. Mohamed Galaa Idris

ISSUE NO.53

July 2014

Part.1

Published By

Society of Oriental Languages Graduates in Egyptian Universities (SOLGEU)